L. eleg. g. 439 a

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS.

<36638145880016

<36638145880016

Bayer. Staatsbibliothek

Von der Errichtung des Reichs der Schönheit.

Eine vollständige
Theorie der schönen Künste
für
Dichter, Schauspieler, Musiker, Mahler, Kritiker und alle Künstler und Verehrer des Schönen

von

Johann Andreas Wendel
Doctor der Philosophie.

Zweyte umgearbeitete Ausgabe.

Nürnberg, 1807.
bey J. W. Wittwer.

16

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Einleitung.

Die cultivirte Welt sowohl als die barbarische hat es sich von jeher zu einer ihrer Hauptbestrebungen gemacht, das Reich der Schönheit zu errichten, und über alle Gedanken, Thaten und sichtbaren Gegenstände den Schimmer der Anmuth zu verbreiten. Rohe sowohl als cultivirte Nationen haben ihre Dichter, ihre Feste, ihre Tänze, ihre Musik gehabt, alle hat der Glanz der edlern Metalle vergnügt, alle haben sich schöner Gestalten gefreut, alle ihren Körper mit Zierrathen behangen.

Und bleiben wir bey dem cultivirten Europa jetziger Zeit allein stehen, wie hat sich der Schönheitssinn nicht die Gränzen erweitert, nicht innerhalb derselben tief der Gemüther bemächtigt! Die schönen Überreste alter Bildhauerey und Mahlerey werden göttlich verehrt, und in tausend Abgüssen, tausend Abbildungen allenthalben hin verbreitet. Man schreibt ganze Abhandlungen, ganze Werke, hält Vorlesungen

über sie, um die alte Kunst, deren Göttlichkeit man sich nur in ahndungsvollen Winken des verborgensten Genius deutlich wird, in die gegenwärtige Welt einzuführen, und eine Wiedergeburt derselben zu bewirken. Die Natur ist nicht mehr in ihrer Natürlichkeit schön. Das Gemüth erfreut sich ihrer nur durch Kunst, und läßt meilenlange Gärten anlegen, wo man zwar alle Bestandtheile der Natur, Landhäuser, Dörfer, Wälder, Wasserfälle, Seen, Flüsse und Berge antrift, wo aber die Vereinigung derselben planmäßiger und gefälliger ist, und alle die gemeinen und bedeutungslosen Parthieen vermieden sind, in welche die sich selbst überlassene Natur so oft mitten unter ihren Schönheiten verfallen ist. Das Farbenspiel der Natur, die goldnen Lichter der Nacht, die vom Mond beglänzte Welt gewähren dem Auge nicht mehr Beruhigung; in den Sonnen brennender Feuerwerke, im zauberischen Schimmer künstlich geordneter Lampen von allen Farben, in erleuchteten Transparenten allein findet es die höchsten Entzückungen des Lichts und der Farben. Und wie allgemein erfreut man sich jezt nicht der Musik! Concerte sind ein Lieblingsvergnügen der ganzen Welt, und wer nur sich einiger Bildung erfreuen möchte, lernt den Gesang, lernt Instrumente spielen; selbst unsere religiösen Gefühle, die doch so ganz ohne alle Sinnlichkeit seyn sollten, wünschen sich durch die Musik zu heben, und der Schwung, den man

in

in manchen Messen bemerkt, führt die Exaltation auf ihre höchste Spitze. Gleichzeitig mit der allgemeinern Verbreitung der Musik hat auch die Liebe zu den freien Bewegungen des Körpers nach dem Takte der Musik zugenommen, und wenn in Deutschland der Tanz ohne allen weitern Ausdruck ist, und nur eigentliche Künstler in Balleten auftreten, so hat jezt diejenige Stadt, die von ganz Europa als die modebeherrschende anerkannt wird, so hat jezt Paris angefangen, den Tanz zu einer höhern Stufe zu erheben, und den Gehalt der Musik durch solche plastische Stellungen und Attitüden der Tanzenden wiederzugeben, wie sie sich auf den herkulanischen Alterthümern finden. *) Die größten Musiker suchen ihren Ruhm darinn, sich in Oratorien und Opern zu verewigen, und

*) Zum Verständniß dieser Stelle gehört der Modenbericht aus Paris vom 23sten Januar 1804: "La danſe du ſhall est en ce moment la danſe à la mode. C'eſt une femme ſeule qui en forme toutes les figures, avec ce fichu long, appellé ſhall; la danſeuſe, pour produire plus d'effet, doit être toute vêtue de blanc, et ſon ſhall doit être ou aurore ou ponceau, et de forme longue. C'est en le roulant autour d'elle, en le poſant de diverſes manières sur ſa tête, en le mettant sur ses bras en harmonie, avec diverſes poſes du corps, que la danſeuſe retrace les antiques d'Herculanum; et voilà ce qu'on appelle la danſe du ſhall."

und das Publikum kommt ihrem Eifer entgegen, und besucht Opern lieber als Schauspiele. In der That kann sich die moderne Welt freuen, daß sie die Poesie in ihrer höchsten Vielseitigkeit in den Opern ergriffen, und hier in Einer Darstellung alles vereinigt hat, was Dichtkunst, Musik, Mahlerey und Plastik vorher einzeln gaben, und wenn auch der eigentlich dichterische Grund der Opern bis jezt durchaus ohne Werth war, und der Schauspieler und Musiker allein nur glänzten, so ist es doch immer Verdienst, die Poesie in ihrer Vielseitigkeit ergriffen und zu einer Einheit ihre mannichfachen Darstellungsarten gebracht zu haben.

Auch im Äussern haben wir uns, troz der uns eigenen Uncultur, dem Ziele der Schönheit bedeutend genähert. Unsere Kleidungen sind gefällig, und die alte Steifheit ist verschwunden; ehedem bestand eine Tracht Jahrzehende, jezt kaum zehen Monate. Die Frauen versteckten sich sonst unter ungeheuere Reifröcke, traten auf Stelzen einher, zwängten sich in fischbeinerne Panzer, und das Haar ward in seltsamen Aufthürmungen zur Unterlage des abentheuerlichsten Kopfputzes gemacht. Wie anders jezt! Um die schlanke Gestalt schließt sich ein langes Kleid zwanglos an; der Fuß betritt mit seiner ganzen Sohle den Boden; der Busen liegt frey; und aus dem Haare wird nicht mehr gemacht, als die Natur mit ihm anzudeuten schien. Auch bey dem männlichen Geschlech-

te rücken die Kleider immer mehr der Form zu, die die menschliche Gestalt rein und gleichsam in der Kleidung unverhüllt darstellt, und der Kopf hat den Zopf, den Haarbeutel, den Puder, die von Nadeln gehaltenen Locken, die sträubigen Toupet's, die Perücken verlohren. Kurz, Mann und Weib scheinen nicht mehr Thieren gleich, die man zum feierlichen Aufzuge mit Decken behangen hat, und in den gegenwärtigen Trachten liegt immer mehr oder weniger die Andeutung, daß nur in der unverhüllten Gestalt die höchste Schönheit darstellbar sey, und der Schmuck jeder Art nicht grell von dem Körper abstechen dürfe. Gleichzeitig mit der schönern Tracht ist auch eine Schönheit der Gestalten sichtbar geworden, und die jetzige Generation hat die vorherige auch in dieser Hinsicht besiegt. Und wenn man auch nicht zugeben wollte, daß das jetzige Zeitalter mehr schöne Menschen hat, als das vor dreissig, vierzig und mehr Jahren, so muß man doch ohne Widerstreit einräumen, daß sich bey der jetzigen Generation eine größere Anmuth der körperlichen Bewegungen [mehr Grazie] vorfindet. Aus dem Gesichte strahlt nicht mehr jene Befangenheit, jene steife Gravität, jene Erdrückung unter der Last religiöser Zerknirschung, jene Furcht vor dem Despotismus hervor; ein freierer Geist schwebt im Minenspiel und in allen Bewegungen des Körpers, die Resultate der tiefer ergründeten Wissenschaft haben die Summe der

Befan=

Befangenheit auch sogar im großen Haufen gemindert, das Leben ist mehr in Spiel und Scherz verkehrt, die Religion ist keine erdrückende Bürde mehr, und aus bebenden Sclaven sind wir Weltbürger geworden, und schon gibt es Staaten, wo der Mensch nicht Unterthan sondern Bürger heißt. Diese Freyheit des Lebens in so vielfacher Beziehung hat wohlthätig auch auf die sichtbaren Gestalten gewirkt, und sie der Schönheit mehr genähert; noch unter uns wandelnde Überbleibsel der alten Zeit, oder auch Porträte aus derselben an die jetzige junge Generation gehalten werden die Wahrheit dieser Ansichten zeigen. Auch sucht man jezt alle noch bestehenden poetischen Gewohnheiten der Vorzeit und die Feste jeglicher Art zu wahren Schönheitsdarstellungen zu erheben. Zu gleicher Zeit haben wir Zeitschriften, die auch das, was die Menschheit hie und da Schönes beginnt, schnell mittheilen.

Wenn es also je eine Epoche gab, wo sich die Menschheit der Schönheit mehr bewußt ward und kräftiger an der Errichtung ihres Reichs arbeitete, so ist es gewiß die gegenwärtige Zeit. Wenn indessen diese Fortschritte der Menschheit gegen ein Ziel gerichtet sind, das sie am Ende zwar gewiß erreichen wird, jezt aber noch nicht deutlich erblickt und der Mechanismus, nach welchem diese Fortschritte geschehen, noch mehr von blinder Art ist als von klarer Einsicht; so muß sich ein Zeitalter, das

sich so viele Räthsel enthüllt hat, auch dieses lezte noch auflösen.

Es entsteht also die vorläufige Frage:

Was es heiße: Das Reich der Schönheit errichten.

Die Kraft der Menschheit sucht ein Ideal zu erreichen, das sie schon in dieser natürlichen Welt finden möchte. Es schwebt ihr das dunkle Bild eines himmlischen Reiches vor, wo sich alle Geister in Liebe begegnen, und die Natur sich innig an die Wünsche des sehnenden Herzens anschmiegt, um sie auszufüllen. Indessen lebt dieses Reich nur noch in den Bildern der Dichtung, tief liegt die natürliche Welt unter ihm, und die Kraft der Menschheit, diese irdische Welt auf den Grund und Boden der himmlischen zu versetzen, ist nur endlich. Da die Menschheit es aber nicht aufgeben kann, diese gegenwärtige Welt jener überirdischen wenigstens zu nähern, so wird sie dieses bey ihrer endlichen Kraft nur von einzelnen Puncten aus können. Von jedem einzelnen Puncte aus soll der Übergang zur Schönheit vermittelt werden. Die Schönheit ist also auf vielerley Art realisirbar. Nach dieser Ansicht werden sich die Bestrebungen der Menschheit auf folgende Einzelnheiten zurückführen lassen.

Im Begriffe der Schönheitswelt liegt es, daß alle sichtbaren Gestalten die vollkommenste Darstellung der Schönheit seyen. Die Natur hat

hat es nirgends auf Schönheit vorzüglich angelegt, und im Ganzen genommen ist sie mit schönen Gestalten karg. Da indessen die menschliche Kraft eine endliche ist, so kann sie die gegenwärtige Welt nicht wie durch einen Zauberschlag zur Welt schöner Gestalten umschaffen, sondern es bleibt ihr nur erlaubt, einerseits in Stein und Holz diejenigen Wünsche einzugraben, die sie für die Menschheit in dieser Hinsicht thut, oder sie in Gemählden auszudrücken, oder andererseits das Bewegliche des Menschen, seine Stellungen, Gebehrden, Minen und körperlichen Thätigkeiten unter die Herrschaft des Schönen zu bringen; denn nur das Starre am menschlichen Körper bleibt unverbesserlich, während das Bewegliche sich allen Formen der Grazie unterordnet. Ist nun die Menschheit in dieser Hinsicht wirklich thätig, so erzeugt sie Bildhauer, Mahler, Tänzer, Schauspieler, die Reitkunst u. s. w. insbesondere, im Allgemeinen aber wird jeder das Schöne, das in dem Minenspiel und den Bewegungen aller vereinigt liegt, an sich auszudrücken suchen. Es möchte jeder gerne ein großer Bildner und Mahler seyn, aber die Natur hat nur wenige dazu erzeugt; diese allein schaffen sich die göttlichen Gestalten selbst, während die andern sich der Göttlichkeit nur in fremden Bildern erfreuen. Wenn sich nun, wie in der Einleitung berührt wurde, ein wirkliches Fortschreiten der Menschheit in der Schönheit aus irgend einem beliebigen

gen Abschnitte der Geschichte darthun ließe, so würden auch einst gewiß alle die Gestalten lebendig aus der Hand der Natur hervorgehen, die man bis jezt nur im todten Stein schäzte, und es würde sich der lebhafte Antheil erklären lassen, den die Menschheit an diesen todten Gestalten nähme. Ihr Anblick würde in der Brust den Glauben erhöhen und stärken, daß die Schönheitsbestrebungen alle einst den erwünschten Erfolg haben würden. Eine gleiche Ansicht liehe der Mahlerey Sinn und Werth. Auch sie ist nichts, als dieser Drang nach schönen Formen und Grazie des beweglichen Ausdrucks, nur daß sie alle Erhöhungen und Vertiefungen, die Verhältnisse der Nähe und Ferne durch Licht und Schatten und nach den Regeln der perspectivischen Kunst auf einer bloßen Ebene darstellte, und sich auch der Farben noch bediente; Mahlerey wäre also eine Plastik eben so gut, als die eigentliche Sculptur, und hätte vor dieser nur noch die Farben voraus, wodurch sie sich der Einseitigkeit der Kunst etwas mehr als diese entwände. Das bewegliche Schöne, das die Figuren der Bildner und Mahler zeigten, würden dann die Tänzer, Schauspieler rc. für ihren Theil an sich realisiren. Der Tänzer würde das Schweben der Gestalten beym Fortbewegen ausdrücken, so lange der Tanz nemlich nur auf bloße Bewegung des Körpers nach dem Takte der Musik berechnet wäre; erhielte der Tanz aber eine

Man-

Mannigfaltigkeit auch anderen körperlichen Ausdrucks durch Stellungen und Wendungen mancherley Art, so würden diese zum Ausdruck der Musik berechnet seyn müssen, und der Tänzer hätte die Aufgabe zu zeigen, wie in der größten Menge unendlich verschiedener Stellungen und Bewegungen Grazie darzustellen sey.

Was die Plastik in einem einzelnen Momente darstellt, wurde der Schauspieler in einer ganzen Folge von Momenten darstellen, denn die Schauspielkunst ist nichts als eine lebendige Plastik. Jedes Schauspiel ist eine Andeutung, wie sich die Menschen der dichterischen Welt wechselseitig berühren; aber man will dieses nicht lesen, sondern anschaulich vorgetragen sehen. Der Schauspieler soll also nicht bloß reden, sondern auch agiren. Die Folge der dichterischen Gedanken, die seine Rolle ausmachen, soll er lebendig verarbeiten; nicht bloß den Fluß der Worte will man hören, sondern auch den Fluß der Gestalten sehen, und wenn der Dichter ihm die ersten in den Mund legt, so soll er die lezten aus sich selbst schöpfen. Die Schauspielkunst soll uns jene Einheit des Lebens zeigen, die wir im Leben selbst vermissen, und sie unter der Form der Schönheit erscheinen lassen. Auf dem Gesichte und in den Bewegungen des Kindes mahlt sich jede Veränderung ab, die im Gemüthe vorgeht, und erst die Arglist des Lebens bringt das erwachsene Kind dahin, diese Einheit aufzugeben, tief den

Sinn

Sinn zu verbergen, und Minen zu heucheln. Von diesem Zwange entbunden soll der Schauspieler das Innere durch das Äussere aussprechen, und so wie der Gehalt seiner Reden und Gespräche dichterisch ist, so soll auch der äussere Ausdruck derselben nur als Schönheit erscheinen. Kommt nun endlich Musik dazu, und das Schauspiel wird zur Oper, so daß der dichterische Gehalt auch von Tönen anschaulich gemacht wird, so erblickt man die Welt der Schönheit vereinigt, die von der Mahlerey, Musik und Dichtkunst aus nur in einzelnen Parthieen erschien; zugleich würden die Decorationen des Theaters die Gestalt andeuten, unter welcher der dichterische Sinn sich die Umgebungen der Menschheit wünschte.

Wenn also die Oper die Kunst auf ihrer höchsten Stufe darstellt, und man von jeder einzelnen schönen Kunst, als einer partiellen Darstellung der Schönheit, leicht auf die Oper hingetrieben wird, so wird man doch diesen höhern Standpunct verlassen, und sich in den einzelnen Parthieen erst mehr orientiren müssen.

Die gegenwärtige Welt liegt sehr unfreundlich vor uns. Ihre Farben sind im Ganzen genommen matt und zu keiner Harmonie ins Große gegen einander berechnet; bunt und bedeutungsloß fliessen sie unter einander herum. Der Wind weht die Natur nur knarrend an, und aus den Wolken schweben keine Gesänge und Lieder in Farben eingehüllt herunter. Wie aber

aber die Welt in dieser Hinsicht seyn sollte, hat ein vortreflicher Dichter bereits erklärt.

Betritt den Garten, große Wunder schauen
Holdselig ernst auf dich, o Wandrer, hin,
Gewalt'ge Lilien in der Luft, der lauen,
Und Töne wohnen in dem Kelche drin,
Es singt, kaum wirst du selber dir vertrauen,
So Baum wie Blume fesselt deinen Sinn,
Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung und Rede.

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet.
Umschlungen all sind alle nur Ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.

Und so wie Farb' und Blume anders klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Daß Glanz und Glanz und Ton zusammen dringen
Und brüderlich in Einem Wohllaut blühn,
So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise.

Wenn die Nacht herabsinkt
Und Mondschein sich aussteckt,
Ist im Garten oft ein seltsamlich Geflimmer
Von tausend und tausend wechselnden Farben,
Durchsichtig sind die Blumen
Und ihre Geister steigen heraus,

Und

Und wiegen sich und hüpfen sichtbarlich in den
Kelchen,
Schmucke Geisterchen hängen an den Bäumen
Und necken die antwortende Nachtigall,
Und alle Blätter brennen Lichter,
Durch das wankende Gras schweifen Sterne,
Die Töne entzünden sich inniglicher, herzlicher,
Die Musik umarmt brünstiger
Die mit Träumen gaukelnde Natur.
Dann schwebt aus goldnen Himmelswolken
Wallend, bebend,
Schimmer stralend,
Segen thauend,
Wonne singend,
Die Liebe, die Liebe zu den entzückten Blumen
herab.

Alles dieses mangelt der Natur, und um diesem Mangel abzuhelfen hat man Feuerwerke und Illuminationen ersonnen. Hier brennen die Farben in Licht, die Bäume erglühen in ihren Blättern und Blüten, und eine Musik drängt sich in den Glanz der Farben hinein. Die höchste Bedeutung haben diese Verschmelzungen der Lichter, Farben und Töne in der Oper, wo sie eine dichterische Menschheit umschweben, die selbst alle Ergüsse ihres Lebens in Liedern aushaucht, und in gemeinschaftlichen Chören den verschmolzenen Lichtern, Farben und Tönen göttlichen Sinn zuruft. So wie nun hier der Grund liegt, warum bey dem Schauspiele oder der Oper Decorationen etwas so Wesentliches sind, so ergibt sich auch, daß hier die Natur

der Natur selbst schon ganz entrissen ist, und daß nur ein englischer Garten das Höchste ist, was sich in der Natur selbst Schönes erreichen läßt. Hier ist die Natur nicht eigentlich über sich hinausgehoben, sondern sie besteht in ihren natürlichsten Bestandtheilen selbst, die bloß gefälliger geordnet sind. Sie lebt ganz in der Befangenheit und Abgerissenheit ihrer gewöhnlichen Erscheinungen, und stellt jene innige Verschmelzung ihrer Elemente nicht dar, wo sich der Mensch der Schönheit dadurch bewußt wird, daß er, der Verschiedenheit der Sinne entrückt, den Duft, den Ton, das Licht und die Farben nur in Einem Flusse in das entzückte Herz einströmen fühlt. Der endlichen Kraft der Menschheit wird man sich aber auch nie schneidender bewußt als hier. Denn wenn in Darstellung schöner Gestalten der ganze Mensch in die Form der Anmuth aufgenommen wird, so sind alle Versuche, die Natur von der so eben angedeuteten Seite zur Welt der Schönheit zu erheben, wahre Einzelnheiten, die nur auf einen sehr beengten Kreis gehen, und die übrige Größe der Schöpfung in ihrer natürlichen Rohheit verbleiben lassen. Denn was ist die Illumination eines ganzen Gartens, was ist sogar eine meilenlange englische Anlage gegen die ganze Welt? Was ist der Gesang der Chöre, eine Oper, ein Concert gegen die große Anzahl des unmusikalischen Volkes, das in der Musik höchstens den Tact schätzt, nach welchem es die

Bewe-

Bewegungen seiner Person, die es Tanz heißt, regulirt?

Die Musik wäre nach diesen Ansichten um so schönheitsreicher, je vollständiger die zu Einem Ausdruck verbundene Mannigfaltigkeit der Töne [Instrumente] wäre, aber sie sollte auch nie allein seyn, sondern sich mit Farben oder doch wenigstens mit menschlichen Stimmen vereinigen. Und wenn man Musik ohne menschliches Zuthun von selbst die Natur durchklingen hören möchte, so sollte man, so lange die Musik nur Concert oder Oratorium und nicht Oper ist, die Musiker selbst verbergen, und nur die Töne allein zu den geöfneten Sinnen herschweben lassen, denn das Auge will bey der Musik eigentlich eine Folge brennender Farbenbilder von der nemlichen Bedeutung vorüberschweben sehen, als die Musik hat; man beleidige es also nicht durch den Anblick menschlicher Gestalten, die in bloß mechanischer Thätigkeit erscheinen. In der Kunst sollte man nie an Eine Seite des Ideals erinnert werden, sondern es sollte in seiner ganzen Glorie hervortreten; die Kunst sollte nicht zu Einem Sinne sprechen, sondern alle mit gleichem Einklange berühren. Unsere jetzige Musik hat noch keinen Versuch gemacht, zugleich mit farbigglühenden Bildern den Sinnen vorüber zu ziehen, denn was in der Oper oder bey mit Musik verbundenen Illuminationen geschieht, hat diesen Mangel, daß das Bild nicht mit den Tönen zugleich kommt und

und verschwindet, sondern bewegungsloß unter den gaukelnden Tönen dasteht. Die Musik, selbst die mit Gesang verbundene, ist also bis jezt noch eine wahre Einzelnheit gewesen, und hieraus ließe es sich erklären, wie die höhere Musik dem großen Haufen noch so fremd ist. Dieser fühlt nemlich den Mangel einer Einkleidung der Töne in Gestalten, und hat dadurch gegen die musikalische Kunst einen Widerwillen, den der Gebildete bloß durch seine Bildung überwindet. Hinwiederum macht eine gute Oper mit transparenten Decorationen dem Gebildeten wie dem Rohen Vergnügen, sollte sie auch im Ganzen ohne dichterischen Werth seyn.

Alles was in der Zeit geschieht hat so gut seinen Umriß als jede körperliche Gestalt. Der Tact muß also die nemlichen Verhältnisse und Gesetze haben, die das Bild oder die Gestalt hat. Wenn nun das Bild sich erst durch Licht und Schatten hebt, so hebt sich auch durch Stärke oder Schwäche des Lauts alles Hörbare. So wie aber erst durch die Harmonie mannichfaltiger Farben ein wahres Bild entsteht, so entsteht auch eine Musik erst durch die Harmonie mannichfacher Instrumente. Jedes einzelne Instrument ist eine einzelne Farbe, und der Sprachgebrauch hat schon lange von den Tönen der Farben geredet ob er gleich etwas Anderes als wir darunter versteht. So wie nemlich jede einzelne Farbe einen ganzen Kreis von Nüancen hat, in denen sie sich herum bewegen

kann,

kann, ohne zur andern Farbe zu werden, so wie sie also einen dunklen und hellen Ton hat, so hat das Instrument auch seinen Kreis, innerhalb dessen es in allen Nüancen lustwandeln kann. Zusammengesezte Nüancen verschiedenartiger Farben geben erst das beseelte Bild, und so geben auch vereinte Nüancen (Töne) verschiedenartiger Instrumente erst eine wahre Musik. Aber allen liegt ein festes Gesetz zum Grunde, und dies ist der bloße formelle Umriß. Bey der Musik ist es der Tact, und der Erfolg der Bewegungen, die bald langsam, bald hurtig erfolgen; beym Bilde ist es der körperliche Umriß, oder die bloße Linie, in der sich die Oberfläche der Gestalt vollendet. Was bey der Musik das Hurtige ist, wird bey der Gestalt zum Schwung oder der Kreislinie; was bey der Musik das Langsame ist, ist in der Gestalt die gerade Linie. Aber erst die Mischung des Hurtigen und Langsamen macht den lebendigen Tact, und die Vereinigung geschwungener und geradlinichter Linien giebt erst ein Leben darstellendes Bild, und dieses Leben evolvirt sich wieder in steten Veränderungen seiner Attitüden für jeden Augenblick nach den nemlichen Gesetzen der Bewegung. Nach diesen Ansichten würden dann die Künstler bey der Darstellung der Musik in Farbenbildern zu arbeiten haben, und was Schönheit im Bilde wäre, würde auch Schönheit der Musik seyn. Vor allem müßte auch die Bedeutung der Farben aufgesucht werden.

Die Sprache, als die hörbare Äusserung des Lebens, hat also auch ihr Maas, und wenn die Schönheit auch nichts weiter als etwas Regelmäßiges wäre, so würde die äussere Schönheit der Sprache doch in dem bestehen, was die gelehrte Welt Metrum (Sylbenmaas) nennt. Jede Äusserung einer poetischen Menschheit wird also in Versen erfolgen, in einem Tacte. So wie der Tact der Musik sich dem Gehalte derselben unterwirft, so muß sich also auch das Metrum dem Gehalte der Poesie unterwerfen. So wie Tact Verbindung des Schnellen und Langsamen ist, so reducirt sich auch alles Sylbenmaas auf lange und kurze Sylben. Nur wäre aufzuzeigen, wie sich der Tact (das Sylbenmaas) dem Gehalte aneignen könne.

So wie nun die ganze körperliche Welt sich in Schönheit auflösen soll, so soll die geistige Welt sich durchaus als Poesie darstellen, denn Poesie ist eben geistige Schönheit. In der sicht- und hörbaren Schönheit ist alles, was sich sonst stört und vernichtet, zum holdseligen Einklange verbunden, der Geist sieht allen Haß und das feindselige Geschick in Eintracht und Friede aufgelöst, und er ergießt sich durch alle Pforten der Freude in die Unendlichkeit. So oft daher der Dichter auf irgend eine Ansicht der Natur geräth, so wird sie ihm immer unter dieser Form erscheinen, und jedes Gedicht, das die Natur zum Gegenstand hat, wird um so schöner seyn, je inniger und voller die bereits zur Schönheit erhobene Natur sich

in

in der dichterischen Phantasie abspiegelt. Aber die Gedichte sollen uns nicht bloß mit Anspielungen auf schöne Natur vergnügen, sondern uns in eine Welt dichterischer Menschen versetzen. Nun besteht das Leben der Menschen aus Gedanken, Thaten und Begebenheiten, und man kann ihre Gedanken allein schildern, oder ihre Gedanken und die daraus entspringenden Thaten, oder ihre Thaten, Gedanken und Begebenheiten zusammen, (oder was eben so viel ist, die Geschichte.) In der lyrischen Poesie werden wir daher erfahren, wie sich die Gedanken und jedes Sinnen der dichterischen Menschheit unter die Form der Schönheit begibt; in der dramatischen Poesie, wie sich die Menschen der Schönheitswelt bey wechselseitigen Bestrebungen (Thaten) zu einander verhalten; in dem Epos, wie sich die gesammte Menschheit der Schönheitswelt als Geschichte evolvirt. So wird also die Poesie auch in Einzelnheiten zerfallen, so wie die sich in der sichtbaren Natur ausdrückende Kunst in Partialitäten zerspaltet ist. Die lyrische Poesie wird sich als die partielleste erweisen. Bey ihr findet man nur den halben Menschen, denn sie verweilt nur über Betrachtungen, und jede That, jede Begebenheit ist ihr nur Stoff zu Entschlüssen und Ansichten oder Erinnerungen, nie aber zum Handeln selbst. So wie aber der Mensch nicht allein zur Betrachtung bestimmt ist, sondern aus der Betrachtung zur That übergehen soll, so wird es eine Darstellung geben müssen, die die Menschen der Schönheits-

welt in gegenseitiger Thätigkeit zeigt; wo aus der Betrachtung die That, und aus der That die Betrachtung hervorgeht. Dies wäre also die Poesie der Thätigkeiten (das Drama), aber dennoch immer nur eine Partialität, weil Thätigkeit nur in einer geringen Anzahl von Individuen anschaulich zu machen ist, und das menschliche Leben nicht aus Gedanken und Thaten allein besteht. Es wird also eine Poesie der Gedanken und Thaten geben, welche zugleich in das Meer der Begebenheiten hinüber wogen, und von diesen und in ihnen getragen werden. Diese Poesie würde das Epos oder die Geschichte der dichterischen Menschheit seyn. Da aber Geschichte etwas Ewiges ist, so wird das Epos selbst nur ein beliebiges Bruchstück aus jener Ewigkeit darstellen, und somit selbst noch unter der Herrschaft des Partiellen befangen seyn.

Wir haben nun gezeigt, wie von den verschiedenen Standpuncten der Natur aus der Weg zur Schönheit gefunden wird. Wir haben also nur das allgemeinste Wesen der Schönheit selbst aufzuzeigen, damit wir sie in ihrer Einzelnheit umständlicher betrachten können, und somit wird uns also ein allgemeiner Theil durch den Gang der Betrachtung selbst zur Pflicht gemacht.

Allgemeiner Theil.

Erster Abschnitt.

Von den höchsten Bedingungen der Schönheit.

Der Mensch selbst ist die höchste Bedingung zur Schönheit. Mit seinem Ich ist zugleich die Idee der Schönheit vorhanden.

Der Mensch ist unter seines Gleichen und in eine Natur versezt, aber so wie er diese findet, sind sie seinen Wünschen nicht ganz gemäß. Die Natur ist seinem Herzen zu leer und die Menschheit ihm voll Mängel. Er will von der Natur und seinen Mitmenschen nicht loßgerissen seyn, er will sie vielmehr recht genießen, aber er möchte daß sie ihm vorzüglicher, höher, und edler erschienen; er findet wohl hie und da in der Natur und im Menschenleben etwas, das nach seinem Sinne ist, und in dessen Genusse er sich vergnügt, aber er möchte dieses noch

noch häufiger antreffen, er möchte noch dieses und jenes daran verbessert haben.

Dieser innigste Wunsch des Menschen ist die Wirkung, der in ihm liegenden Idee der Schönheit. Der Charakter dieser Idee bringt es mit sich, daß der Mensch an der Natur und seinen Mitmenschen Mängel findet, daß er mit allen ihren Vorzügen nie zufrieden ist, daß er sich Bilder einer bessern und seinem Herzen angenehmern Natur und Menschheit entwirft, und diese Bilder entweder durch sein eigenes Leben oder als Dichter und Künstler in Gedichten und Kunstwerken anschaulich zu machen strebt. Der Mensch, in welchem die Idee der Schönheit vorzüglich lebendig ist, will kein Feind der Menschheit und der Natur seyn, sondern wünscht sich beyde nur auf einer höhern Stufe, und alle seine Vorstellungen und Bilder gehen nur auf eine höhere Natur und eine veredelte Menschheit.

Da demnach die gewöhnliche Natur und Menschheit dem Menschen nicht genügen, sondern derselbe sich höhere Bilder von beyden entwirft, in welchem Entwerfen sich eben die Idee von Schönheit thätig zeigt, so folgt, daß diese Idee aus dem Begriffe der Natur überhaupt, (d. h. der Welt und Menschheit, wie sie gewöhnlich sind) und aus der Idee von etwas Höherem als Natur überhaupt, zusammengesezt ist.

Nun

Nun gibt es über der Natur nichts Höheres als die Gottheit, und so wie der Mensch diese unabhängig und ausser sich findet, so findet er auch in sich selbst etwas ihr Aehnliches, nemlich ein Gefühl und eine Idee, daß auch er über die Natur erhaben, ewig, und wie die Gottheit absolut, wo nicht sey, doch werden solle und könne. Diese Idee des Göttlichen im Menschen ist es, welche alle höhern Bestrebungen des Geistes, und alle Seufzer und Wünsche des Herzens nach dem Bessern hervorbringt, und welche sonach sich auch in dem Spiele der Idee der Schönheit äussert.

In so fern sich nemlich das menschliche Herz als etwas Göttliches fühlt, gibt es zugleich diesem Göttlichen den Vorzug vor der Natur, und sucht Mittel, sich dieser Natur zu entwinden, da es sich von derselben nicht gewaltsam loßreissen darf, indem der Funke des Göttlichen nur auf einem irdischen Altar brennen kann. Diese Entwindung wird es durch Philosophie, Religion und Poesie (ästhetische Bestrebungen) bewerkstelligen. Die Philosophie wird durch ihre Betrachtungen über die Natur aller Dinge den Geist davon überzeugen, wie nichtig und vergänglich alles Irdische sey, und wie die ewige Realität nur in dem Göttlichen wohne. Die Betrachtung wird also auch ewig zu jenem Urquell des wahren Lebens aus der Welt zurückkehren, somit wird die Philosophie selbst den Geist zum Göttlichen hinheben. Wenn er

nun

nun so zu jenem innern Lichte gelangt seyn wird, wird er nicht ohne Andacht bey demselben verweilen, d. h. in endloser Ergebung des Gemüths und Versenkung in seine wahre Heimath, und in inniger Anneigung zu dem wunderbaren Leben erglühen. Wenn der Geist bey jener innern Lebensgluth aber dennoch sich noch in einer Natur erblickt, so wird er es seiner unwürdig finden, daß das Göttliche in ihm unter verzerrten und grellen Gestaltungen der Dinge wandle: er wird also den Gestalten aller Dinge den Charakter des Göttlichen aufdrücken, d. h. das Reich der Schönheit errichten. Was also der Religiöse in sich sucht, das findet er in der Schönheit auch ausser sich, und daher sagt der Liebende bey dem Dichter, daß die Andacht durch die Liebe und die Liebe durch die Andacht klar werde:

"— — — Mich ängstigte des Lagers-
Gewühl, die Fluth zudringlicher Bekannten,
Der fade Scherz, das nichtige Gespräch,
Es wurde mir zu eng, ich mußte fort,
Stillschweigen suchen diesem vollen Herzen,
Und eine reine Stelle für mein Glück.
Es ist ein Kloster hier, zur Himmelspforte,
Da ging ich hin, da fand ich mich allein.
Ob dem Altar hing eine Mutter Gottes,
Ein schlecht Gemählde war's, doch war's der Freund,
Den ich in diesem Augenblicke suchte.
Wie oft hab' ich die Herrliche gesehn
In ihrem Glanz, die Inbrunst der Verehrer —
Es hat mich nicht gerührt, und jezt auf einmal
Ward mir die Andacht klar, so wie die Liebe."

So

So wie hier der Liebende das lebendige Gefühl der Schönheit (Liebe) mit dem religiösen Gefühl (Andacht) vergleicht, so zeigt die Betrachtung überhaupt die Verschwisterung der Philosophie, Religion und Poesie (Thätigkeit der Idee der Schönheit), denn alle drey haben ein gleiches Ziel, ob sie es gleich auf verschiedenen Wegen erreichen. Alle suchen den Menschen zu seinem wahren Wesen, zu der Idee und dem lebendigen Gefühl des Göttlichen, zurückzubringen. Der Philosoph findet die Natur als eine innige Mischung zweyer Gegensätze, des Endlichen und des Unendlichen, die aber beyde zu ihrer Erhaltung ein Ewiges oder Absolutes (eine Gottheit) bedürfen. Daher führt die Philosophie zur Idee des Göttlichen, die der Religiöse schon durch sein Herz ergriffen hat. Da die Natur, als Einheit in der Zweyheit oder als innige Mischung aus Endlichem und Unendlichem besteht, über die ein höheres Wesen waltet, vor dessen Majestät sie verschwinden, so bildet sich die Idee der Schönheit nach diesem eine höhere Natur, wo jeder Gegenstand der Welt und jeder Gedanke des Herzens die Idee des Göttlichen (einen höhern Charakter) lebendiger ausdrückt: mithin führt auch die Schönheit zum Göttlichen.

Die schöne Kunst bedarf also der Natur, denn alle ihre Producte geben nur eine veredelte Natur, und der Geist ist (abgesehen von der in ihm liegenden Idee des Göttlichen) eben so-

wohl

wohl eine Natur als der Körper und die Welt. Daraus folgt auch, daß wir ein großes Vergnügen empfinden müssen, wenn die Natur selbst durch Zufall hie und da, z. B. in einem Menschen oder in einer Gegend, etwas Schönes hervorgebracht hat. Aber weil diese Naturschönheiten viel seltener sind, als wir wünschen, so tritt die Kunst ein, und liefert schöne Producte in größerer Menge. Alle die Eigenschaften, die wir an der Idee des Göttlichen finden, müssen daher an ächtschönen Kunstwerken ebenfalls vorhanden seyn. Wenn der Philosoph das Göttliche als Absolutes, Ewiges, Wunderbares, als Indifferenz, höchste Einheit und Harmonie, oder wie sonst noch, charakterisirt, so werden die Producte der schönen Kunst in sich absolut keines ausser ihnen liegenden Erklärungsgrundes bedürfen, sondern für sich selbst bestehen, das Herz ewig erfreuen, wie Wunder angestaunt und verehrt werden, in allen ihren verschiedenen Bestandtheilen eine geheime Beziehung und Verschmelzung haben, daß alles Einzelne und Differente nur zum Ausdruck einer und eben derselben Indifferenz wird, die Natur auf ihrer höchsten Stufe und als höchste Einheit darstellen, und als Nachbilder des Vorbildes göttlicher Harmonie das Herz zum harmonischen Frieden mit sich selbst führen.

Zweyter Abschnitt.

Was die Idee der Schönheit im Einzelnen in sich begreift.

Die Idee des Göttlichen im Menschen ist also der Grund, warum er sich über die Natur zu erheben sucht. Der Mensch erhebt sich durch Philosophie, Religion und schöne Kunst über die Natur. Hier haben wir uns ausschließend mit lezterer zu beschäftigen, und daher zu zeigen, was die ihr zum Grund liegende Idee der Schönheit alles enthalte.

1. Der Mensch nach der Idee der Schönheit wird wohl seiner Natur folgen, aber sich durchaus auch hier seiner höhern Würde gemäß betragen.

2. Er wird die Natur ganz durchforscht haben (auf dem Wege der Wissenschaften), und sie wird sich dann seinem Herzen mehr anneigen. Die Natur wird wieder mythologisch seyn, und gleichsam verständig in das Menschenleben eingreifen. Auch ihre Gestaltungen werden der Idee des Göttlichen entsprechen,

denn

denn sie ist dann dem Göttlichen ganz gleichgesezt.

3. Wird er alle die Individuen, worinn er die Idee des Göttlichen ebenfalls bemerkt, lieben, und liebend vereinigt haben.

4. Wird er die Natur auch an alle diese Individuen gleich vertheilt, und somit das Reich der Gerechtigkeit eingeführt haben.

Wenn die Menschheit alle diese Zwecke vollkommen erreicht hat, so wird sie sammt der Welt die Idee des Göttlichen im Leben und in der Natur dargestellt, mithin das Reich der Schönheit errichtet haben. Aber noch sind wir ferne vom Ziel. Unsere Wissenschaften haben die Natur noch nicht enträthselt, und wir brauchen noch eine Moral und ein Naturrecht, die uns lehren, daß und wie wir unserer Würde gemäß handeln, liebend wohlwollen, und tugendhaft gerecht seyn sollen. Indessen sehen wir doch freudig nach dem fernen Ziel, die Bilder jener schönen Zeit bewegen in Kraft und Fülle unser Herz, und wir können nicht umhin, das, was noch ferne ist, doch in Gedichten und Gemählden, in Gesang und Musik, und was uns die Kunst noch für Wege zeigt, im Voraus darzustellen, und Menschheit und Natur, wo nicht am Ziele selbst, doch in größerer Nähe desselben vorzubilden.

Die Kunst hat also einen großen Wirkungskreis, wenn sie die Idee der Schönheit in Gedichten, Musiken, und Bildern ausführen will.

Nach

Nach den vier Hauptbestrebungen zur Einführung der Idee des Göttlichen in die Natur und das Menschenleben wird die Kunst 1) immer Menschen aufstellen, deren Gemüth edel, deren Charakter würdig, und deren Sinn groß ist, und die selbst in ihren Leidenschaften, seyen diese auch mit unter tadelnswerth, eine Größe zeigen, wodurch sie sich weit über die Natur erheben. (Die specielle Ausführung hievon werden wir in dem dritten Kapitel des vierten Abschnitts von der Schönheit des Gemüths geben). 2) Wird die Kunst die sichtbare Natur entweder unter dem Einflusse von Göttern stehend oder doch so darstellen, daß sie dem Menschenleben holder ist, und gleichsam mit Verstand in das Menschenleben einwirkt. Zugleich werden die Gestaltungen und Regungen der Natur und Menschen ebenfalls der Idee des Göttlichen entsprechen, d. h. das seyn, was wir insgemein schön nennen. (Man sehe hierüber die Capitel Mythologie, Farben und Töne der Schönheitswelt, und Schönheit der Gestalt und Bewegung im allgemeinen Theile, und das was bey Gelegenheit des Romans im besondern Theile gesagt wird, nach.) 3) und 4) Werden die von der Kunst geschilderten Menschen wohlwollend und gerecht seyn, und andere nur wegen ihrer Fehler hassen, nie aus absichtlich bösem Willen. Sie werden wohl gegen andere nicht ohne Schwächen seyn, denn dann hörten sie auf Men-

Menschen zu seyn, aber diese Schwächen werden ihnen unverschuldet gleichsam aus widrigem Schicksal anhaften. (Die weitere Ausführung findet sich auch in dem Kapitel von der Schönheit des Gemüths.)

Alle Dichter und dichterisch begeisterte Künstler haben nach dieser Idee der Schönheit gearbeitet. Sie stellten überall etwas aus der Natur vor, irgend einen Gegenstand der Welt, aber es war der Gegenstand nicht wie man ihn gewöhnlich antrift, sondern ihr Geist hatte sich ihn in höherer Vollendung entworfen. Überall lag diesen Gegenständen derselbe Begriff unter, den man von Gegenständen der Welt hat, aber in der künstlerischen Darstellung war er mehr zur Idee geworden. So wie nemlich dem Menschen die Begriffe von einer Natur angebohren werden, die er durch die Erfahrung ausser sich realisirt findet, so werden ihm auch die Ideen von einer Natur angebohren, und diese Ideen sind dann die der Schönheit. Wenn gleich dunkel, so existirt doch in jedem Menschen die Idee davon, was mit der Natur und Menschheit für eine höhere Vollendung und für ein höherer Zweck beabsichtigt sey, und die individuelle Ausbildung dieses Zwecks durch die Phantasie ist das Spiel der Idee der Schönheit. Es ahndet jedem dunkel alles das, wozu der Mensch bestimmt seyn soll, und so enthält die Idee des Menschen den vollen Ausdruck dieser Bestimmung, also in der Gestalt die vollkommenste Entfernung von thierischen Gestalten,

stalten, hoch, edel, allenthalben geründet, wie aus einem Guß geschaffen, von gefälliger leichter Regung, das Haupt mit wahrhaft götterähnlichen Bildung; im Geist und Gemüth alles Niedere fliehend, nach der Vollendung der Menschheit strebend, wohlwollend, auch in Schwächen groß, weltbürgerlich, von erhabenem Sinn, edler Denkart, und leichter Empfänglichkeit für göttliche Begeisterung. So, und nicht anders, schaft auch der Bildner und Dichter seine Menschen, und daher ist alles poetische Spiel nichts anderes, als die wirkliche Darstellung irgend einer Idee der Natur (nicht eines Begriffs derselben). Eben so ahndet es der Mensch, was das Schicksal im Gange der Weltbegebenheiten eigentlich für einen größern Zweck habe, und wie die Natur ausser ihm noch ganz anders beschaffen seyn könne. Er denkt, daß doch ein und dasselbe große Ziel allen Menschen gesteckt sey, und daher bekommt der Gang des Schicksals in seiner Vorstellung eine höhere Bedeutung, wodurch alle Ereignisse in endlichen Zusammenhang gebracht werden. Daher entwirft der nach diesen Ideen arbeitende Dichter und Künstler Begebenheiten, welche sich in allen gleichzeiti en Menschen überein, wenn gleich in verschiedenen Nüancen, darstellen. Eben so ahndet er es, daß die vernunftlose Natur ihre so mächtigen Kräfte zu seinem Wohl und nicht zu seiner Zerstörung anwenden solle, und so schaft sich seine Phantasie entweder Götter, welche mit menschlicher Einsicht die ver-

schiedenen großen Naturkräfte regieren und auf eine der Menschheit würdige Art wirken lassen, oder er stellt sich die Natur schon als dem bloßen menschlichen Willen unterthan vor, so daß sie sich entweder von selbst oder angesprochen, wie auf Zauberworte, der Menschheit gefällig erzeigt. Dieselbe Ansicht ist die des Dichters. Was endlich die Gestaltung der Natur betrift, so ist diese wie die des Menschen ihrer Idee, nicht bloß ihrem Begriffe entsprechend, und so wie sich ein Zeitalter diese Idee in den verschiedenen Naturreichen, in der Bildung des Ganzen und des Einzelnen entwirft, so ergreift es noch inniger und gefühlter der Dichter und Künstler, und stellt es hörbar und sichtbar dem allgemeinen Gefühle hin. So arbeitet also jede schöne Kunst nach der Idee der Natur, und diese Idee besteht aus dem Begriffe der Natur und der Idee des Göttlichen. Man kann daher sagen, daß die Schönheit die sichtbare Darstellung der Idee des Göttlichen sey, und nach dieser Ansicht werden wir unsere Betrachtung fortsetzen. Denn wie alles Göttliche wunderbar, ewig, und unendlich ist, so ist auch die Schönheit etwas Wunderbares, dem wir ewige Dauer wünschen, das uns ewig erfreut, und in dessen Anschauung wir uns ewig und unendlich versenken, das unser Herz in seinen tiefsten Gründen durchdringt, und zu ewiger und nach allen Richtungen unendlicher Ergebung hinzieht.

Dritter Abschnitt.

Construction der Schönheit.

Die Schönheit ist also nicht von der Natur zu erwarten, denn in dieser liegt sie zufällig, d. h. gar nicht. Sie soll durch Freyheit geschaffen werden. Und weil alle Menschen diesem göttlichen Wink gehorchen, so kann man sagen, daß die Menschheit auf die Errichtung des Reiches der Schönheit ausgehe.

Die Kunst soll also das thun, was die Natur bisher noch nicht konnte. In Beziehung auf Schönheit sind also Natur und Schicksal Eins, und in dieser Einheit bilden sie den Feind, gegen den die Freyheit kämpft, und dessen sie nie ganz ledig wird. Die Poesie ist also überhaupt ein Streit mit dem Schicksal, und in jedes ihrer Producte wird dieser Charakter übergehen. Es hat also jede wahre Poesie ihren tragischen Zug.

Die-

Dieser tragische Zug findet sich nur in der griechischen Poesie, und darum ist diese noch immer die höchste. Jeder beliebige Vers eines jeden beliebigen hellenischen Liedes oder Gedichts stellt diesen tragischen Charakter in seiner vollen Anmuth dar. Sie ist von der Art, daß sie auch durch eine schlechte Übersetzung nicht verhüllt oder verwischt werden kann. Folgende homerische Hymne auf den Herkules gibt davon ein Beyspiel.

Treflichster irdischer Sohn des wolkentrübenden Gottes,
Dir, den Alkmene dem Zeus gebahr im reizenden Thebe,
Dir ertöne mein Lied! Eurists dich beherrschender Wille
Trieb dich in Landen umher; auf unermeßlichen Meeren
Trieb sein Geheiß dich umher. Unzählige göttliche Thaten
Uebtest mit Tugend und Kraft du, ertrugst unzählige Leiden.
Endlich erfreuest du dich der Wohnung der himmlischen Götter,
Ewig mit Hebe'n vereint, der Göttin der blühenden Jugend,
Herrscher, sey mir gegrüßt! Verleih mir Tugend und Wohlfahrt.

Diesem Gedichte liegt der tragische Charakter sichtbar auf. Es ist hier die Ansicht des Lebens durchgeführt, die im edlen Gemüthe dann entsteht, wenn es sieht, daß auch das Höchste, was ein

ein Sterblicher seyn kann, dennoch der Macht des blinden Schicksals untergeordnet ist, und daß selbst dieses Höchste nur durch den blinden Willen eben dieses Schicksals entstand. Die Macht der Menschheit, in so ferne sie sich in der Freyheit offenbart, verschwindet vor jener gewaltigen blinden Natur. Der Mensch ist nur das Spielzeug einer höhern Hand, und alles was er dabey vermag, ist willige Ergebung. Man wird des tragischen Zugs dieser Hymne am deutlichsten bewußt werden können, wenn man bedenkt, was etwa ein Moderner auf den Herkules gedichtet haben würde. Er hätte dessen Stärke mit dem Kraftmesser gegen die Stärke anderer gewöhnlichen Menschen abgemessen, und vielleicht dem weiblichen Geschlechte condolirt, daß es keine Herkules mehr gibt.

Wenn man gegen unsere Ansicht einwendete, daß es dann kein eigentliches Trauerspiel mehr geben könne, wenn alle Poesie schon tragisch sey, so bemerken wir dagegen, daß es allerdings noch ein solches geben könne, nur daß es das Tragische am concentrirtesten darstelle. Der Held des Trauerspiels ist ebenfalls eine tragische Natur, aber nur die höchste, in deren Existenz schon der Keim des frühzeitigen Todes liegt.

Nie wird sich also die Freyheit ihrer Macht überheben, sondern allen ihren Thaten das Andenken dessen einprägen, was sie selbst in jedem Momente erfuhr, Störung des Herrlichsten und Köstlichsten durch den Eingriff einer fremden kal-

ten Hand. Selbst also da, wo ihr diese Macht einen ganz freyen Spielraum läßt, wird sie sich dessen nicht übermüthig bedienen, sondern auch die Anmuth der Ergebung und Gleichmuth erhalten. Wo aber jene Macht drohend eindringt, wird sie sich zwar vertheidigen, aber ohne ihre Würde zu verleugnen; und wo dem Andrange des Schicksals nicht mehr zu entfliehen ist, wird sie sich, ihres Adels eingedenk, mit erhabener Resignation aufopfern.

Nachdem wir nun auf diese Art die erste und allgemeinste Eigenschaft aller Poesie gefunden haben, werden sich die andern dadurch finden lassen, daß wir darauf reflectiren, daß die Natur das Göttliche darstellen solle. Da nun die Natur eine nothwendige Zweyheit ist, das Göttliche aber eine auf sich selbst ruhende Einheit, vor der alle Natur verschwinden soll, so wird es dreyerley Arten der natürlichen Darstellung des Göttlichen geben. Die erste und höchste wird die seyn, daß man in einen Organismus oder jede Composition der Elemente eine höhere Einheit legt, wodurch er über alle Differenz gleichsam hinweggehoben wird; die zweyte wird die seyn, daß man einen der Gegensätze der Natur so hervorhebt, daß der andere darüber verschwindet, also eine höhere Einheit in der Natur sichtbar wird; die dritte, daß man alle Natur auflöst, und diese Auflösung vorstellt. Da aber eine Auflösung in der Natur eine bloße Trennung, oder ein Übergang der einen Bildsamkeit

zur

zur andern ist, so wird man die Auflösung als Übergang der Elemente in eine andere Gestaltung darstellen.

So hätten wir denn die Schönheit gefunden, als Harmonie, als Erhabenes, und als Komisches, denn diese drey Arten der Schönheit waren es, die wir eben abgeleitet haben.

Durch die Schönheit der Harmonie meynen wir also jene Gestaltung aller Dinge, wo sich die Schönheit als der Aufflug des Irdischen zum Himmlischen darstellt, und da er wegen des Gewichts des Irdischen nicht erfolgt, sich doch in der Stimmung des Gemüths, in der Gestalt, und in allen Lebensregungen beurkundet. Der auf diese Art schöne Organismus wird sich gleichsam aller seiner Elemente, als eben so vieler Negationen der höhern Einheit zu entwinden suchen. Daher ist eine Schönheit der Art eine solche, bey der man gleichsam nicht ruhig bleiben kann, sondern mit welcher der Geist den Flug in die höhern Welten beginnen möchte.

Um von der Schönheit dieser Art ein Beyspiel zu geben, nennen wir die mediceische Venus. In ihr ist der höchstmögliche Überfluß der Gestaltungen (Glieder) in einander erreicht, so daß man von einer unwillkührlich zur andern, und durch alle zum Ganzen und seiner Attitüde, und vom Ganzen wieder auf die genauere Betrachtung des Einzelnen fortgetrieben wird, wo sich dann der alte Creislauf wider anhebt. Man kann sich von der schönen Gestalt nicht loßmachen,

chen, und doch bleibt man nicht ruhig stehen, sondern die Gestalt bewegt sich in ihren einzelnen Gliedern wie ein Strom in seinen Wellen vor dem entzückten Auge vorüber. Aber nicht allein der sichtbare Mensch kann so gestaltet seyn, sondern auch sein Gemüth, und nicht wieder allein das Gemüth, sondern jede Composition von Elementen. Dieses ist die Schönheit, von der wir sagten, daß sich der Organismus durch dieselbe aller seiner Elemente, als eben so vieler Negationen der höhern Einheit, entwinde.

Schön ist also wohl die mediceische Venus, aber nicht erhaben, weil sie Weib ist. Weib, als der passive Theil der Menschheit, erinnert allzeit an den Mann. Da nun das Erhabene darinn besteht, daß einer der Gegensätze der Natur so stark hervortritt, daß man den andern darüber vergißt, so wird dieser hervortretende Gegensatz allemal der thätige seyn müssen, nicht der leidende (hier das Weib), weil das Thätige für sich bestehen kann, nie aber das Leidende. Die Mannheit z. B. wird erhaben seyn müssen, wenn sie in ihrer ganzen Kraft hervortritt, denn sie geht als das thätige Princip der Menschheit auf Überwindung aus, d. h. auf Vernichtung alles ihr Entgegenstrebenden. Man wird daher ein Weib wohl edel und hoch finden, niemals aber erhaben: dies ist männliches Vorrecht. Ist daher Schönheit mit Erhabenheit verbunden, d, h. die Schönheit der ersten und zweyten Art, so wird eine solche Darstellung die höchste seyn, die die

mensch-

menschliche Kunst wird erreichen können. Der vatikanische Apoll wird uns davon ein Beyspiel geben. Wohl ist der vatikanische Apoll eine wahre Indifferenz seiner Elemente, und der Fluß seiner Gestaltungen in einander der wunderbarste, den man sehen kann; wohl verbreitet ein blühender Frühling die anmuthigen Züge der Jugend über sein ganzes Wesen, unterbrechen keine Adern und Nerven den sanften Umriß der übernatürlichen Gestalt, und scheint die ganze Oberfläche derselben durch einen göttlichen Hauch gebildet worden zu seyn; wohl herrscht in den Augen Sanftmuth und Milde, und Klarheit, Heiterkeit und Ruhe in der Stirne; wohl ist die Verbindung dieses allen die harmonischeste Schönheit, die ein Mann haben kann: aber seine Stellung ist auch majestätisch, sein Blick erhaben und ein deutlicher Ausdruck unendlicher Macht, und in der ganzen Gestalt liegt das ruhige Bewußtseyn des so eben erhaltenen Sieges. Wenn also der Apollo hier in der einen Rücksicht die höchste Schönheit ist, so ist er in der andern auch die höchste Erhabenheit, d. h. der männnliche Charakter tritt auf eine solche Art hervor, daß man seinen Gegensatz, das Weib, durchaus vergißt. Bey der Venus vergißt man aber nie den Mann, daher ist sie bloß schön und nicht erhaben.

Ein Liebender ist daher nie erhaben, denn bey ihm kann man das Weib nicht vergessen, weil er immer an die Geliebte erinnert. Aber

erhaben wird er, wenn er der Liebe abschwört, oder sich mit ihr vernichtet. Daher wird der Liebende, den uns Virgil im achten Hirtengedicht so schön schildert, am Ende erhaben. Nachdem er die Geschichte seiner unglücklichen Liebe erzählt hatte, sagt er endlich in der Verzweiflung: "Alles werde nun Meer. Lebt wohl ihr Wälder; von der himmelnahen Höhe des Bergs will ich in die Fluthen mich stürzen."

So wie diese bildlichen Ansichten die eigentliche Natur des Erhabenen zeigen, so läßt sie sich überall nachweisen, wo ein Gedanke oder sonst etwas in der Welt erhaben ist. So ist der Gedanke "Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht," darum von jeher für ächt erhaben gehalten worden, weil er die bildlichste Darstellung der Macht enthält, einer Macht, die gar keinen Gegensatz hat, der sich sogar auf das bloße Wort die finstern Öden des Chaos erhellen.

Das Komische ist die in Convulsionen begriffene Natur, und daium erregt es den Menschen convulsivisch, d. h. zum Lachen. Aller Witz, Scherz, Spott und Satire, oder bildlich: jede Carikatur geht darauf, die in Krämpfen gleichsam ersterbende oder sich auflösende Natur darzustellen. Die eigentliche Schönheit regt das Gemüth sanft an; das Erhabene begeistert; das Komische hingegen dringt mit Blitzesgewalt heran, und überrascht mit einem Schlag, weil hier der Natur schneller ein Ende gemacht wird.

Bey allen nichtkomischen (harmonischen) Schönheitsdarstellungen geht die Einheit der Natur ganz in die Einheit des Göttlichen über. Die Kräfte oder Bestandtheile der Natur ruhen im Gleichgewichte. Aber in allen komischen Schönheitsdarstellungen ist 1) die Einigkeit der organischen Elemente gestört, sie fliehen sich, und sind nur noch für den Augenblick der Darstellung bey einander; dieser Augenblick muß ein solcher seyn, wo die Convulsion der Natur in ihrer größten Stärke und Mannigfaltigkeit erscheint. Daher ist nicht jede natürliche Verzerrung eine Caricatur, oder komische Verzerrung (Zerrbild). 2) Entsteht eben dadurch ein Gegensatz, der das Gemüth zugleich betrübt und zugleich erheitert und erhebt, der Gegensatz nemlich, daß das erhabene Göttliche auch noch an eine convulsivische Natur gebunden sey. Die Natur bekommt hierdurch eine Würde, während das Göttliche verliert. Darum entlockt das Lachen dem Auge Thränen sogut als der Schmerz.

Bey allem Scherz, Spott, Satire und Witz ist es das Göttliche, das im Hintergrunde strahlt, die Natur beleuchtet, und sie eben durch diese Beleuchtung als Caricatur hinstellt. Das Göttliche geht also allemal in den Witz mit ein, aber auf den ersten Blick ungeahndet; daß aber alle komischen Darstellungen an dasselbe gehalten werden müssen folgt daher, weil wir sonst des Komischen gar nicht bewußt würden. Denn das Komische ist nichts Anderes als der Verdruß des

Men=

Menschen über seine Gebundenheit an Natur; er muß sich also hier deutlich bewußt seyn, daß er zugleich mehr als Natur ist. Es gibt daher im dem ganzen unendlichen Umkreis der Gedanken nichts, daß sich nicht komisch darstellen liesse.

An einigen ganz verschiedenen Beyspielen von Witz wollen wir unserer Theorie zur Anschaulichkeit verhelfen.

Man bemerkte einst irgendwo den Küster während der Predigt aussen um die Kirche herumschleichen. Es war eine kleine Figur, deren schwarzer Mantel nicht viel über die Knie herab ging; die Perücke saß schief, die Beine standen unten etwas auswärts, und mit der allen Mittelwesen eigenen Gravität ging er vorwärts, und schaute sich dabey bedächtig um. In einer benachbarten Gesellschaft frug man, warum der Mann so herumschleiche. Einer der Anwesenden bemerkte hierauf, dieser Küster habe die Vorposten des Reichs Gottes, und schaue sich um, ob kein Feind komme.

In diesem Witze drängt sich vieles Verschiedenartige zusammen, und da Verschiedenartiges bey einander nur als Convulsion bestehen kann, so ist auch hier die Natur convulsivisch dargestellt. Der Küster wird als diejenige Person aufgestellt, aus deren Handlungsweise es sich ergibt, daß sich das Reich Gottes unter den nemlichen Umständen seines Widersachers erwehre als ein Kriegsheer, und daß es die Küster als Vorposten ausstelle, um die Bewegungen des Feindes

des zu beobachten. Da nun dadurch das Heilige als unter gleichen Bedingungen mit dem gemeinen weltlichen Wesen bestehend erscheint, wodurch aber seine Natur ganz verkehrt und vernichtet wird, so erscheint auch hier eine Convulsion. Den Hintergrund des ganzen Witzes aber macht der Gedanke, daß das Göttliche leider an eine Natur gebunden sey, die es mit sich bringe, daß Heiliges mit dem Gemeinen verglichen, und dadurch seiner Würde wenigstens für den Augenblick beraubt werden könne.

Der Sonnenaufgang ist ein majestätisches Schauspiel. Man macht es zu einem komischen, wenn man sagt, die Sonne geht so roth auf wie ein gekochter Krebs. Hier werden der Sonne alle die Eigenschaften der Krebsnatur gegeben, das Verkehrte, Winzige dieses Thiers, das Lebensende desselben im Kochkessel, und die dadurch bewirkte Umwandlung seiner Farben. Wenn aber die Sonne so seyn kann, wie ein Krebs, während sie doch ihre eigene Natur (das Aufgehen) beybehält, so ist hier Widersprechendes vereinigt, und da diese Vereinigung das Ende aller Natur herbey führen muß, so erblickt man auch durch diese komische Darstellung die Natur in Convulsion.

Nicht allein der wörtliche Ausdruck sondern auch jede Gestalt, jede Mine, jede Attitüde, jeder Gestus kann uns die Natur in Convulsionen darstellen, so wie jede Kleidung. So stellt z. B. eine große Nase die Natur in Convulsionen

vor,

vor, besonders wenn die hinter derselben erscheinende Person klein ist. Denn eine Nase ist ein Organ, das bey einer mäßigen Größe recht wohl seine Dienste thut, denn der Wohlgerüche gibt es auf der Welt so gar viele eben nicht. Wenn also aus einer kleinen Person eine große Nase in die Welt hinein riecht, so ist das Ganze eine Naturconvulsion, d. h. etwas, womit sich die Natur selbst aufhebt. Denn zu dem, was am wenigsten da ist (dem Wohlgeruch), ist das verhältnißmäßig ungeheure Organ da, während die ganze übrige Person zu einem bescheidenen Antheil an der Natur durch ihre Kleinheit verwiesen ist. Wenn nun die ganze Welt so eingerichtet wäre, wie der Organismus dieses Menschen, so müßte sie mit sich selbst in Streit fallen, d. h. in Convulsionen ersterben. Wir lachen daher um so mehr, je auffallender eine solche Convulsion sich als Caricatur darstellt, denn das Komische hat seine Grade, und darum haben wir für komische Vorfälle stufenartige Ausdrücke, nemlich Scherz, Spaß, Witz, Satire u. dgl. Das größte Komische ist dasjenige, wo recht widerstreitende Eigenschaften als in einem und eben demselben Gegenstande befindlich vorgestellt werden, die sich in allen möglichen Rücksichten ungleich sind. Die Natur muß dann in die heftigste Convulsion gerathen, und dem Zuschauer ein eben so convulsivisches Lachen abzwingen. Eine Caricatur ist daher eine gefrorne Convulsion, und da eine gefrorne Convulsion

selbst

selbst eine Darstellung ist, die widerstreitende Dinge zu einer Einheit zwingen will, in der sie doch nicht bestehen können, sondern convulsivisch zerfallen müssen, so ist unsere Theorie des Witzes in dieser Darstellung selbst zu Witz geworden, und wir haben nun den höchsten Gipfel komischer Ansichten erstiegen.

Nach unserer Theorie können wir daher auch einen Artikel in Kants Kritik der Urtheilskraft, Seite 226 der dritten Auflage, berichtigen.

Wenn jemand erzählt: daß ein Indianer, der an der Tafel eines Engländers in Surate eine Bouteille mit Ale (englischem Biere) öfnen und alles dies Bier, in Schaum verwandelt, herausdringen sah, und mit vielen Ausrufungen seine große Verwunderung anzeigte, und auf die Frage des Engländers: was ist denn sich so sehr zu verwundern? antwortete: Ich wundere mich auch nicht darüber, daß es herausgeht, sondern wie Ihrs habt herein kriegen können; so lachen wir, und es macht uns eine herzliche Lust. Unsere Erwartung war gespannt, und sie wird durch eine convulsivische Naturansicht befriedigt. Der Unwissende glaubte nemlich, das Bier sey schon schäumend nicht nur eingefaßt, sondern gleichsam in die Bouteille eingedrängt worden; und da der Gedanke eines äusserst schäumenden Biers, das seiner ausbreitenden Natur unerachtet doch in den engen Hals einer Bouteille hindurch eingepreßt werden kann, ein Widerspruch ist, jeder Widerspruch aber, im Falle er wirklich bestehen könnte,

könnte, als Convulsion der einander aufheben=
den Elemente (Kräfte oder Eigenschaften) erschei=
nen würde: so hat auch der Indier durch seine
Antwort eine convulsivische (lachenerregende) An=
sicht der Natur gegeben. Oder wenn der Erbe
eines reichen Verwandten diesem sein Leichenbe=
gängniß recht feierlich veranstalten will, aber
klagt, daß es ihm hiermit nicht recht gelingen
wolle; denn (sagt er): jemehr ich meinen Trau=
erleuten Geld gebe betrübt auszusehen, desto lu=
stiger sehen sie aus; so lachen wir laut, und der
Grund liegt darinn, daß der Narr die Betrüb=
niß bey andern Leuten durch Dinge erzwingen
will, die Lust machen. Ingleichen wenn ein
Schalk sehr umständlich den Gram eines Kauf=
manns erzählt, der aus Indien mit allem seinen
Vermögen in Waaren nach Europa zurückkeh=
rend, in einem schweren Sturm alles über Bord
zu werfen genöthigt wurde, und sich dermassen
grämte, daß ihm darüber in derselben Nacht die
Perücke grau ward; so lachen wir, und es macht
uns Vergnügen, daß der Schalk hier thut, als
ob es eine Natur gebe, wo der Gram sogar in
Perücken fahren kann. Wir sind hier, wie bey
jeder Erzählung, auf den Ausgang begierig und
erwartend, und freuen uns dann, wenn die Ge=
schichte nicht in unserer gewöhnlichen, sondern in
einer komischen Welt spielt, in einer Welt, wo
Unmöglichkeiten wirklich sind, wo also eine con=
vulsivische Natur wirklich besteht. Die Freude
liegt hier höher, als das Lachen, denn sie äus=
sert

sert sich allenthalben, wo die Natur besiegt erscheint, ist also der reinste Charakter der Göttlichkeit. In allen diesen convulsivischen Naturansichten liegt nemlich der Keim des Untergangs und Verschwindens aller Natur, und daher ist es das Göttliche, das sich auch ausser dem Lachen noch herzlich freut.

Vierter Abschnitt.

Von der harmonischen Schönheit insbesondre.

I. Von der Schönheit der Gestalt.

Wir haben nun eine Construction der Schönheit gegeben. Es ist nun unsere fernere Aufgabe, unsere Ansichten genauer durch das Reich der Natur durchzuführen, weil dieses der Grund und Boden ist, auf welchem das Reich der Schönheit errichtet wird.

Da es eins ist mit was wir beginnen, so fangen wir mit einer Betrachtung menschlicher Gestalten an.

Um die menschliche Gestalt ganz zu begreifen, muß man sie mit den thierischen Gestalten vergleichen, denn eins in der Natur erklärt das andere. Denn da die Schönheit eine der Natur gegebene höhere Einheit ist, so müssen wir erst die Natur unabhängig von Schönheit betrachten.

Die thierischen Organismen sind immer mehr oder minder aus einander gezerrt; der menschliche Organismus fließt auf die angenehmste Weise in einander und ist in sich beschlossen. Das Thier befühlt an den äussersten Extremitäten die Welt nur mit Starrem (Krallen, Huf); beym Menschen sind diese harten Extremitäten (Nägel) zurückgezogen, zu dünnen Flächen gebildet, und der feinste Nerve, der edelste Leiter des Gefühls, berührt die Welt. Je schöner sind daher die Finger, je mehr sie dem Thierischen entfliehen. Auch haben die menschlichen Nägel die Fleischfarbe, und sind somit der Menschheit überhaupt assimilirt. Grob ist das thierische Maul, und plump sind die Lippen; das menschliche ist fein, schließt sich anmuthig, und endet in der Culmination der menschlichen Farbe, in Roth. Der Zahn ist weiß und erhebt den Mund.

Der menschliche Kopf endet oben im Eyrunde; der thierische Kopf ist immer eckigt, und die Ohren strecken sich heraus. Auch am Hintertheile endet das Thier mit Extremitäten, mit dem Schwanze, so wie sich bey ihm oft auch die Stirne in Hornästen ergießt. Alles strebt nach Trennung und Absonderung. Der ganze thierische

sche Kopf ist aus einander gerissen. Die Augen stehen aus einander, die Nase und das Maul springen sehr weit vor, und ein langer Hals hält den Kopf von dem übrigen Organismus entfernt. Die Füsse sind in keinem Verhältniß zur Dicke des Leibes. Ein haarigter, federner, oder schuppichter Überzug bestimmt das Thier zur Fühllosigkeit, und reißt es noch mehr zur in sich gekehrten Differenz hin, während eine sanfte weisse Haut den Menschen zum schnellsten Mitgefühl bestimmt. Das Thier geht mit der Erde parallel; der Mensch hingegen entflieht ihr nach der unendlichen Entfliehungsrichtung.

Nach diesen Ansichten erscheint das Thier recht als Differenz, und der Mensch als Indifferenz, und wir glauben hier eine sehr sinnliche Darstellung der Differenz geben zu können. Das Thier nemlich ist derjenige Organismus, wo alles auf Trennung hindeutet, und sich alles von einander losreissen will; es ist eine Differenz: der Mensch ist aber derjenige Organismus, wo alles mehr zu einander vereinigt ist, wo sich die Organe inniger nähern, und da, wo sie sich doch nicht nähern können, doch der Gestaltung nach in einander überfließen. Dieser Fluß der Organe in einander ist es eben, der nach seinem grössern oder geringern Grade die Schönheit ausmacht.

Man kann sagen, die Gestaltung des Thiers deute auf innige Vereinigung mit der Natur hin, und sey nur eben ein von derselben loßgerissenes

Stück, eben weil es in sich so viel von der Natur repräsentirt; der Mensch hingegen sey durch seine Gestaltung sichtbar schon über alle Natur hinausgerückt. Wenn daher Schönheit etwas ist, wo die Natur gleichsam über sich hinausgehoben ist, so ist die menschliche Gestalt schon eben an und für sich schön. Aber diese Schönheit ist freilich sehr gemeiner Art, wenn sie nicht bis zur höchsten Indifferenz getrieben ist. Es ist nemlich nicht genug, daß alles eigentlich Thierische aus derselben hinweggeschwunden ist, sondern es muß auch nichts geistig Differentes aus derselben hervorschimmern. Man wird sich solcher Gesichter erinnern, denen man die Schlauheit, oder die List, oder das Selbstgefällige, oder das Vorwitzige, oder das Stolze, oder überwiegende Phantasie, oder sonst irgend eine besonders hervorragende geistige Eigenheit auf dem ersten Blick ansieht, wenn man sich auch wohl die Charaktere nicht angeben und deduciren kann, woraus man dieses schließt. Solche Gesichter sind nun nichts Anderes, als geistige Differenzen, und gehören Personen zu, wo irgend eine Seite der geistigen Natur so stark hervortritt, daß die übrigen darüber verschwinden, oder ganz im Hintergrunde erscheinen. Aber der Mensch soll auch geistig indifferent seyn, d. h. sein Geist soll in allen Rücksichten gleich stark seyn, und kein Talent und keine Anlage soll sich vor der andern hervordrängen, sondern alle sollen sich im Gleichgewichte halten. Aber so wie eine durchgreifen-

de Physiognomik einst zeigen wird, daß sich auf dem Gesichte nichts ausspricht, was sich nicht auch zugleich in der ganzen andern Gestaltung des Körpers offenbarte, so wird ein geistig differentes Gesicht auch einen geistig differenten Körper bey sich haben. Wir behaupten, daß aller differente Ausdruck nicht schön sey, sondern die (harmonische) Schönheit des Menschen darinn bestehe, wenn sich Körper und Geist in vollkommener Indifferenz darstellen.

Sonderbar aber scheint es zu seyn, daß es demungeachtet nothwendige Differenzen selbst in der Indifferenz gibt. Dies sind nemlich Mann und Weib, und die verschiednen Alter der Menschheit. Dies lehrt uns, daß überhaupt im Reiche der Natur keine wahre Indifferenz zu erreichen sey, sondern alles nur in unendlicher Annäherung zum Ewigen bestehe. Und weiter wollen wir auch mit unsern Behauptungen nicht, da wir ja gleich erklärten, die Natur solle nur erhoben, nicht aufgehoben werden.

Jene Urdifferenz der Menschheit als Weib und Mann wird daher so in Indifferenz übergehen, daß jedes Geschlecht nur seinen ganzen Inhalt indifferent darstellt. Wir werden daher nie einen indifferenten Menschen, sondern nur immer einen indifferenten Mann oder ein indifferentes Weib haben, und so hätten wir uns anfangs auch ausdrücken sollen.

Das Weib ist Begebenheit, der Mann That; sie also ohne Charakter, dieser ein Charakter.

Das was man am Weibe Charakter nennt, ist also bloß die Art, wie sie Begebenheit ist. Das Unbestimmte wird auch also über ihr ganzes Äussere ausgegossen seyn, während das Äussere des Mannes Bestimmtheit seyn wird. Er hat Stärke und Macht, sie Schwäche und Nachgiebigkeit. Die Bildung des Mannes wird überall Vorsprünge zeigen; die Bildung des Weibes wird sich mehr in einer glatten Fläche zu verlieren bestreben. Das Weib ist die Erhalterinn der Menschheit, und diese ihre Bestimmung ist durch den Busen angedeutet. Der Busen ist also der wahre Sitz der Weiblichkeit. Beym Thiere liegt das Nährorgan tief unten; beym Weibe sizt es an der Brust, dem Sitze der Göttlichkeit. Aber auch durch seine Form wird der Busen dem Thierischen entfliehen können.

Nach unserer Ansicht löst sich nun jede Betrachtung männlicher oder weiblicher Schönheit in ihre Urbestandtheile auf, und der berühmte Hermaphrodit wird sogleich unsere Theorie bestättigen. Er ist nemlich von der einen Seite der gelungenste Versuch, die Vorsprünge der männlichen Gestalt in der weiblichen unbestimmten, also bloß vollen Form, sich verlieren zu lassen; von der andern hat er das mit aller menschlichen Schönheit gemein, daß er die gelungenste Entfernung aller Differenz ist.

Ein menschlichschönes Gesicht ist ohne Differenz, wenn es von allen thierischen Bildungen befreit ist. So ist der Pan, so ist der junge Faun,

Faun, den uns die alten Plastiker hinterlassen haben, mit einem Gesichte abgebildet, auf welchem die thierische Natur mehr oder weniger hervortritt. Die Augen, der Mund, die Nase, die Muskeln um die Augen, und um die Nase und den Mund sind es, die entweder Thierisches oder Menschliches bezeichnen können, und es auch beym Faune und Apoll bezeichnen; jener ist eine thierischschöne, dieser eine menschlichschöne Gestalt. An und für sich ist Faun wohl eine Indifferenz, weil er schön ist; aber in Vergleichung mit dem Apollo wird er zur Differenz. Von der andern Seite sind die Musen, wie wir sie noch von alter Hand haben, gewiß ohne alle thierische Differenz; dafür leuchtet aber die geistige Differenz aus ihnen hervor, sie sehen gelehrt aus, so daß sie, wiewohl sie mehrere Schönheitscharaktere an sich tragen, doch nicht die höchste Schönheit erreichen, welche darinnen besteht, daß weder geistige noch thierische Differenz hervortritt.

Schöne Gesichter lassen sich nun aus unsern Darstellungen leicht auffinden. Ein schöner Kopf wird derjenige seyn, der oben gut gewölbt, und nicht eckigt ist; der seidenartige Haare hat, deren Farbe nur in den Nüancen der braunen bleibt; dessen Ohren nicht zu groß und nicht zu klein sind, und gut anliegen; dessen Stirne stark vorspringt; dessen Augenhöhlen tief, groß und frey liegen; das Auge wird groß seyn, und sich in seiner Größe ruhig und offen bewegen; die Wimpern werden zart seyn; die Nase wird in

scharfer

scharfer und gerader Breite von der Stirne herablaufen, etwas lang seyn, und sich unten in sehr scharfen Linien enden; die Nase wird durchaus keine starken Muskeln haben, auch soviel möglich von den Wangen frey abstehen; der Mund ist klein, scharf gezeichnet, und fein, und die obern Muskeln desselben werden einen kleinen lächelnden Zug verrathen; das Kinn ist fein und nicht groß, und läuft in einer guten Schweifung zu den Ohren hin, auch sey ja ein spitziger Bart vermieden; die Wangen seyen nicht zu voll; um die Augen liege eine gleichsam schwarzgetuschte feine Haut, damit dieses geistige Organ in geistiger Hülle zu liegen scheine; die Hautfarbe sey überhaupt so farbigt-indifferent (weiß) als möglich, und der Charakter des lebendigen Organismus (Roth) trete nur leise, ja nicht plump und bäuerisch, hinter der Weisse hervor; die Zähne seyen weiß und stehen gut gereiht. Der geistige Ausdruck eines schönen Gesichts wird keine leere Lebhaftigkeit seyn, wie sie bey den Modernen so sehr beliebt ist, sondern ein grosses, universelles, und kräftig ruhiges Leben andeuten.

Kenner des griechischen Alterthums werden in dieser Skizze leicht den griechischen Kopf erkennen; auch würden wir es nicht übel nehmen, wenn man unsere Theorie selbst für keine Deduction, sondern bloß für eine Beschreibung vorhandener Kunstschönheiten halten würde. Denn es giebt wohl kein schöneres Haupt, als jener unter

ter dem Namen der Sappho auf uns gekommene griechische Kopf, und ob er gleich selbst leblos ist, so wird die Betrachtung desselben doch bald lehren, daß er die von uns angegebenen Schönheiten, so viel er als plastisches Werk vermochte, zu dem innigsten Leben gesammelt hat. Er übertrift noch den Kopf der Venus.

Jene von uns angegebenen Charaktere gehen auf männliche und weibliche Köpfe zugleich; nur noch die weibliche Anmuth und Passivität in leisem Hauch über das Gesicht hingeweht, nur noch der männliche Ernst und der erhabnere kräftigere Sinn in die Muskeln gegossen, und es werden jene allgemeinen Züge der Menschheit zu den bestimmten weiblichen oder männlichen Zügen vollends ergänzt seyn.

Es ist wohl nicht nöthig, über den Kopf hinunter zu den andern menschlichen Schönheiten zu steigen; sie bestehen meist in dem schlanken, wiewohl nicht starren Wuchs, und können in Rücksicht des andern leicht aus dem, was wir allgemein über thierische Differenz und menschliche Indifferenz gesagt haben, alle eingesehen werden. So ist z. B. der weibliche Busen um so schöner, je weniger thierische Form er hat; das thierische Nährorgan ist bekanntlich voluminös, herabhängend, und lang: das menschliche sey es also nicht, sondern bey mäßiger Größe sphärisch.

Man hat gefragt, welche Menschen die schönsten sind? Die weissen sind es, denn zur vollkommenen

menen Schönheit gehört die Indifferenz der Farbe. Ein Mohr kann wohl sehr schön im Gliederbau seyn, aber die schwarze Haut macht ihn zu einer Differenz. Man muß also nicht vergessen daß es Grade der Schönheit gibt, und daß diejenigen weissen Menschen die schönsten sind, deren Äusseres das vorhin beschriebene ist. Man wird nicht einwenden, daß also ein blasses Gesicht das schönste sey. Ein blasses Gesicht kann wohl anatomisch schön seyn, aber ihm fehlt die Andeutung des Lebens, der rothe Anflug der Weisse. Zur vollkommenen Schönheit gehört auch der Ausdruck des Lebens. Denn die Schönheit geht mit der Natur parallel, und da Leben das Höchste in der Natur ist, wird es auch mit zur höchsten Schönheit gehören.

Zur bessern Vergleichung des thierischen und menschlichen Ausdrucks theilen wir noch folgende Data der vergleichenden Physiologie und Anatomie aus dem Verkündiger von 1804 mit.

" Folgende den Afrikaner vom Europäer unterscheidende Charaktere unterscheiden gleichfalls, nur in einem andern Grade, den Affen vom Europäer, 1) im Knochensysteme: die schmale und zurücktretende Stirne, und das eben so beschaffene Hinterhaupt; der flache Nasenknochen; der große Zwischenraum zwischen der Nase und dem Munde; das kleine zurücktretende Kinn; die Gesichtslinie; der große Abstand des Ohres von dem Vordertheile des Mundes; der kleine Zwischenraum zwischen dem großen Hinterhauptsloche und

dem

dem Wirbel des Kopfes; der lange und starke Unterkiefer; die weiten knöchernen Augenhöhlen; der weite Gehörgang; der lange Vorderarm; der flache Plattfuß; endlich die Länge, Breite, Gestalt und Lage des Fersenbeins, 2) in andern Theilen des Körpers: der breite und flache Nasenknorpel; die kleinen Waden- und großen Schläfenmuskel; die lange Achillessehne; die dicke Haut; das kurze wollige Haar; der kleine Umfang des Gehirns; die langen Brüste beym weiblichen Geschlechte; die Geschlechtstheile; die Sparsamkeit verschiedener Ausleerungen; der eigenthümliche widerliche Geruch; die besondere Art zu gehen; die leichte Gewöhnung an heisse Himmelsstriche; die kürzere Lebensdauer.

Steigt man die Stuffenleiter der Menschenrassen aufwärts, so kommt man endlich zum weissen Europäer. Dieser ist am weitesten von der thierischen Schöpfung entfernt, uud kann in dieser Hinsicht für den schönsten unter den Menschen gelten. So wie er an Geisteskräften der überlegenere ist, so ist er es auch in der körperlichen Bildung. Wo trift man anders als am Europäer jenen edelgewölbten Kopf an, welcher eine so große Menge Gehirn faßt, und in der Mitte auf einem konischen Pfeiler ruht? Wo das senkrechte Gesicht, die hervorstehende Nase, und das runde hervortretende Kinn? Wo jene Mannigfaltigkeit von Gesichtszügen, jene Fülle des Ausdrucks, jene langen, wallenden, lieblichen Locken, jenen majestätischen Bart, jene rosigen Wangen

gen und Korallenlippen? Wo jene aufrechte Stellung des Körpers und jenen edlen Gang? In welchem andern Welttheile finden wir die Schaamröthe, die sich über die sanften Züge der Europäerinnen verbreitet, dieses Emblem von Bescheidenheit und Zartgefühl? Wo jenen feinen Ausdruck der liebenswürdigen und sanftern Leidenschaften im Gesichte, und jene allgemeine Schönheit der Züge und der Hautfarbe? Wo anders als bey den Europäerinnen jenen vollen schneeweissen Busen?"

Man wird finden, daß wir bloß auf das Alter Rücksicht genommen haben, wo des Menschen Gestalt ihre Culmination erreicht hat, d. h. auf die vollendete Jugend. Nun liegen vor und hinter derselben mancherley Abstufungen.

Ist dem Manne das Feste und Bestimmte eigen, so wird das männliche Kind nur die Anlage dazu verrathen. Es wird sich, so wie das weibliche Kind, seines Geschlechts noch gar nicht bewußt seyn; seine Natur wird sich äusserlich so darstellen, als ob sie mit sich selbst noch nicht ins Reine gekommen sey. Die männlich festern Züge werden daher beym Knaben nur als schwacher Anflug sichtbar werden; er wird durchaus zart seyn. Beym kleinen Mädchen wird sich noch keine schamhafte Innigkeit verrathen, sondern diese wird nur in der Anlage dazu, in unbefangener Unschuld und Geschlechtsbewußtlosigkeit, erscheinen. Bey den Kindern beyder Geschlechter werden also die bestimmtern Blicke, die

ruhigen

ruhigen scharfen Züge des Mundes, das erfahrne Auge, kurz jeder Ausdruck fehlen, der die unbestimmte Erwartung nicht darstellen würde, die der Jugend so eigen ist. Dafür aber wird der ganzen Gestalt Fülle eigen seyn, in der sich die Individualität des Lebens nur schwach regt. Alle diese jugendlichen Eigenheiten indifferent dargestellt werden zu jugendlichen Schönheiten.

Über der vollendeten Jugend liegen die Stufen des Alters. Hier wird alle Andeutung auf das Geschlecht wegfallen, denn eine ältliche Frau würde in der Attitüde einer Venus nur komisch erscheinen. Es sind also die Ausdrücke nur noch möglich, die das Leben mit Ausschluß der Geschlechtsbestimmungen bezeichnen. Im Manne wird der Ernst noch schärfer hervortreten; das Weib wird mehr als Mutter und Frau, und mit allem, was in diesen Verhältnissen liegt, erscheinen. Wenn der ältliche Mann noch wohl an die männliche Kraft erinnert, wird der Frauen Antlitz jenen ruhigen und hellen Sinn ausstralen, der als besonnenes Ergreifen der Gegenwart so schön mit dem planvollen Charakter des ältern Mannes contrastirt. Dem Alter wird daher etwas geistige Differenz eigen seyn, die aber doch noch wohl gemildert seyn wird, denn die Schönheit mildert alles Irdische.

Eine menschlichschöne Gestalt wird überhaupt eine hohe edle Gestalt seyn, wie sie die alten Kunstwerke dargestellt haben. In ihr wird sich auch durchaus ein hoher Sinn regen, nicht aber

jenes

jenes concentrirte Geistige, jener Vorsprung der Genialität oder auch des Energischen, die bey uns Modernen so sehr als Schönheiten verehrt werden. Uns Modernen ist der unruhige Geist, der seine Kraft so gerne in ungelingenden Versuchen an der Natur zerschellt, zu eigen, die griechische hohe Kraft, die sich ruhig in ihrem eigenen Bewußtseyn trägt, zu fremd. In dieser Hinsicht sind wir noch Barbaren. So wollen wir zum Beyspiel beym Weibe jenes starke Hervortreten der Geschlechtsandeutung, jene starkgezeichneten Charaktere der Weiblichkeit, die unwiderstehlich zum Genuß auffordern, gleichsam als ob das Weib nur bloß der Befriedigung thierischer Triebe wegen da sey. Oder wir verlangen das Pikante und Schnippische, das Grillenhafte und Launigte in der Gestalt des Weibes, den kleinen Eigensinn und Trotz, den kindischen Muthwillen. Es gefällt uns die vollendete ausgebohrne Form der Weiblichkeit nicht, denn der lasse Sinn soll immer angeregt seyn; ihm ist nur da wohl, wo sich die weibliche Natur als Blüthe oder in Capricen ergießt. Oder der Moderne will endlich ein Weib, die hoch, wie die Elisabeth im Don Carlos, über allen weiblichen Regungen steht, und nur durch Vergessenheit der Weiblichkeit Weib ist, die sich schwärmerisch für Ideale entzückt, und über die Menschheit den Menschen vergißt. Da begreift der Moderne nicht, wie eine mediceische Venus mehr Weib als Mädchen ist, warum sie so innig ruhig im Gefühle ihrer Weib-

Weiblichkeit versunken dasteht, warum sie so natürlich die Hände über ihre Weiblichkeiten hinbreitet, und durch keine kokette Regung der Gestalt zu einer Näherung einladet, und warum sie doch die einladendste Form hat, warum man doch sich so ganz in der holden Gestalt auflösen möchte. Nur solche Schönheiten gefallen dem Modernen, wie etwa folgende ist.

"Julianens Gesicht gehörte nicht zu den regelmäßigen Schönheiten, die man anstaunt, aber deren Mangel an Lebhaftigkeit kalt läßt: das feine Spiel der sprechenden Züge, die so sichtbar alles abspiegelten, was in ihrer Seele vorging, war unwiderstehlich anziehend und liebenswürdig. Sie war im vollkommensten Ebenmaaß gebaut, obgleich nicht sehr groß; ein wahrer Reichthum in lichtbraunen Haaren umfloß in vielen Locken und Flechten das schön geformte Köpfchen und den weissen Nacken, an den aufblühenden Busen schloß sich in weichen Umrissen der schlanke Hals, der oft mit anmuthiger Schalkhaftigkeit sich seitwärts neigte, und dann sich wieder frey und stolz erhob. Eine blühende Farbe, ein schön geformter Arm, eine länglichte Hand, durch deren Weiße die Adern bläulich hindurch spielten, zarte Finger, die sich in ein fein getuschtes Roth endigten; der helle und doch biegsame Ton ihrer Stimme; der kleine Eigensinn in den noch zusammen stehenden Augenbraunen und in dem etwas aufgeworfenen Munde; die Anmuth im Spiel der leicht entstehenden und ver-

schwin-

schwindenden Grübchen in Wange und Kinn; große dunkelblaue Augen, die bald voll Seele und frohem Leben blitzten, bald thränenschwer, wie thaubenezte Veilchen sich unter die langen seidnen Wimpern senkten, bald mit kindlicher Unbefangenheit vertrauend in ein anderes Auge schauten, bald mit großer, beynah zurückschrekkender Hoheit um sich her schauen konnten; besonders das Feine, Zarte und doch Entschiedne und Muthwillige, gleichsam Durchsichtige, woraus ihr ganzes Wesen geformt zu seyn schien: alles das waren eben so viele Bezauberungen."

Wir haben nun gesehen, welche Gestalten der Schönheit eigen sind. Wir gehen mit der Betrachtung derselben nach andern Seiten fort.

2. Von der Mythologie.

In der Schönheitswelt ist es nicht die leblose wilde Natur die man antrift: sie ist durchaus mit Geistern bevölkert, und diese Geister sind Götter. So wie die Schönheitswelt in ihre Gestaltungen schon das Göttliche aufgenommen hat, so hat sie dasselbe auch in alle Naturelemente aufgenommen. Die Naturelemente sind also hier nicht blind, sondern in ihnen wohnt ein Geist, und da der Geist auch wieder selbstständig seyn kann, so wird der Geist zu Gott, und so steht jedes Element unter einem Gott. Und da die Elemente alle einander subordinirt, zuweilen auch coordinirt sind, so gibt es auch unter den Göttern Ordnungen, und durch

die Halbgötter oder Heroen hängen sie mit dem Menschengeschlechte zusammen, und bilden mit ihm Eine Linie.

Das erste, was also das Göttliche der Natur oder dem Schicksal von sich selbst verleiht, ist Persönlichkeit. Es ist ihm unerträglich, nur in und unter dem Todten zu wohnen. Alles lebt und regt sich daher in der Natur der Schönheitswelt, und so entsteht die Mythologie, d. h. die Persönlichkeit aller Eigenheiten des Schicksals. Also wird auch die Wissenschaft zur Mythologie, so weit oder so wenig sie fortgerückt seyn mag. Denn in der Mythologie ist der Zweck schon erreicht, auf den die Wissenschaft ausgeht. Aber über alle Götter waltet das Fatum, d. h. die Synthesis von ihnen allen. Das blinde Handeln der Natur wird hier zu einer freyen Selbstbestimmung nach einem Drang, der sich ganz aus der innersten Natur eines Geistes ablöst. Die Natur handelt hinfort nach einer Idee, und nicht mehr blind und bewußtloß. Aber alle Götter stehen unter dem Fatum, und das Fatum ist die verborgene Triebfeder, die alle Ideen der Götter erzeugt.

Jede Mythologie ist aber so edler, als je edlere Gottheiten sie für die edlern Seiten des Schicksals ersonnen hat. Dieses ist der Grund warum die griechische Mythologie die vorzüglichste ist. Sie ist freundlich und human, während die des Parsen und Ägyptiers nur des Schicksals finsterste Seiten in göttliche Bilder eingeklei-

gekleidet hat. Der nordischen sieht man den Frost und Schnee zu sehr an.

Eine Folge der Aufnahme des Göttlichen in die Natur wird auch die seyn, daß die Natur in allen ihren unzähligen Stufen den Schimmer des Göttlichen über sich hin verbreitet haben wird. Blumen und Thiere werden also nicht anders erscheinen, als ob sie menschlichen Sinn und Vertrauen besäßen, und jedes in sich jenes seelige Leben realisirte, zu welchem es das Göttliche unter der waltenden Beeinträchtigung des Fatums nur zu bringen vermag. Was die Natur hier auf der einen Stufe thut, wird sie auf einer niedrigern wenigstens nicht ganz unterlassen. So regt sich also in allen Elementen Ein Geist, und was den Menschen ergreift, ergreift alles mit, was nur sonst in der Natur ist. So kann also eine himmlische Musik nicht allein den Menschen ergreifen, sondern die ganze Natur nimmt an dem lauten Entzücken Antheil, wie der Dichter sagt:

Die Blumen scheinen trunken,
Ein Abendroth niedergesunken,
Und zwischen den Kornfeldern schweifen
Sanft irrend blau und goldne Streifen.

Wie ein Schatten ist hinweggehoben,
Was sonst den Sinn zur Erde zieht,
Gestillt ist alles ird'sche Toben,
Die Welt zu Einer Blum erblüht,
Die Felsen schwanken lichterloh,
Die Triften jauchzen und sind froh,

Es wirrt und irrt alles in die Klänge hinein
Und will in der Freude heimisch seyn,
Des Menschen Seele reissen die Funken,
Sie ist im Tumulte untergesunken.

Die griechische Mythologie hat für alles Vortrefliche der Natur einen Gott. Die Liebe und die Poesie haben die schönsten; die Liebesgöttinn ist innig, der Gott der Poesie erhaben, weil die Liebe den Menschen innig macht, und die Poesie ihn im Fluge allem Irdischen entrückt. Die Götter der Thiere (Pan und die Satyren) sind weniger edel, und ihr Leben ist dasjenige, wie es ein ächtthierischer Organismus führen würde, den man zur Belustigung mit einem Bewußtseyn versehen hätte. Daher haben sie auch in ihrem äussern Ausdrucke so viel Thierisches. Die edlern Wirkungen des Weins stellt der Bachus vor, und so wild auch die Bachantinnen gelebt haben sollen, so hat doch die alte Kunst ihnen als Statuen durchaus nur das Entzückende des Rausches in die Minen und das Phantastische in ihre Kleidung und Zierratheu gelegt; auch Bachus ist nur im Äussern phantastisch, sonst blühend und edel, zart und etwas weibisch, denn erhaben (männlich) macht der Wein nicht: hingegen Silen ist der Gott der Trunkenbolde. Die alte Kunst stellt ihn vor, wie die Muskeln des unbehülflichen Körpers vom Weine hoch aufgequollen sind, und die angelaufenen Adern auf den stark befleischten Händen und Füssen sich gewaltsam empordrängen; wie er vom Hang zum

Genusse des Weins besiegt und entkräftet auf die Löwenhaut hinsinkt, sich mit dem rechten Arme auf einen vollen Schlauch stützt, und mit der linken Hand den entsunkenen Becher wenigstens noch betastet. Mit stierem Blick sieht er vor sich hin, und die Muskeln des Mundes und der Nasenspitze ziehen sich in den Ausdruck der vollen Sättigung zusammen. Pluto ist der Gott der Unterwelt, der Herrscher alles dessen was in den Tiefen der Erde liegt. Die alte Kunst stellt ihn furchtbar vor; der dreyköpfige Schreckenshund liegt zu seinen Füssen; er selbst, wie seine ganze Umgebung, sieht finster aus, wie alles was unter der Erde haust. Ein altes Monument stellt ihn in dem ganzen Ausdrucke der Strenge des Gebieters der qualvollen Unterwelt dar; er hat nichts Erhabenes, sondern ist eine schreckbar zusammengedrängte und breite Figur, die nur in Finsternissen finster zu leben versteht. Hingegen die Göttin der Wälder ist lieblich groß, und wenn sie mit rasselndem Köcher in feyerlichen Rheigen von tausend Oreaden begleitet über den Cynthus oder die Ufer des Eurotas einherzieht, so ragt sie über jede ihrer Begleiterinnen empor, und Freude durchströmt Latonens Busen beym Anblick der hohen Tochter. Der Beherrscher, des Meeres ist furchtbar, aber doch nicht finster, mächtig, auch zuweilen grimmig, aber doch nicht selten auch heiter, wie das Element, dem er vorsteht. Ehrwürdig ist sein Bart, und blau sein Haar; oft trägt er eine silberne Krone auf

seinem

seinem Haupte. Sein Wagen ist eine Muschel, seine Rosse sind Meerpferde. Er ist sich ruhig der hohen Kraft bewußt, die er besitzt. Aber nur die Juno läßt es merken, daß sie die Göttinn des Stolzes und ein Weib ist; denn nie tritt der Stolz empörender als in einem Weibe auf, und daher ist sie die Gattin des höchsten Gottes, der als solcher die furchtbare Majestät repräsentirt. Und da die Majestät das Höchste ist, so reihen sich auch alle Göttergruppen um den Jupiter, und er ist der Mittelpunct alles Vortreflichen. Alles steht unter ihm, und nur das, was sonst noch furchtbargroß ist, erkennt er sich gleich; daher sind die Götter des Meers und der Unterwelt seine Brüder. Er hat also mit Rechte den König der Vögel, den Adler, seine Gemahlin mit Rechte den bloß auf sein schönes Gefieder stolzen Pfau als Lieblingsthier bey sich. Auch fehlt es dem Olymp nicht an komischen Subjecten. So wird Venus schon dadurch komisch, daß sie einen lahmen Mann hat, und diesen Künstler selbst macht nicht allein der hinkende Fuß, sondern vielmehr noch sein Benehmen komisch. Vielleicht haben die Griechen hiermit schon angedeutet, daß jedem Künstler etwas Komisches beywohne, wie es die Natur auch wirklich mit sich bringt. Der Grieche ist fein, und hat daher im Mars den Gott der Kriege, die mit Brutalität geführt werden, in der Minerva die Göttin der mit Klugheit geführten Kriege aufgestellt.

Ob nun wohl dieser kurze Überblick der wichtigsten Personen der griechischen Mythologie zeigt, daß sie in einem rohen Zeitalter entsprang, so lieg doch schon die würdigste und höchste Naturansicht unter diesen Symbolen verborgen, und ein Forscher würde leicht eine philosophische Consequenz in der Gallerie aller griechischen Götter und Heroen auffinden. Was dieser Mythologie aber den größten Werth gibt, ist ihre so durchaus menschliche Construction, wodurch es möglich wird, daß, wie der Dichter sagt, dieses reizende Geschlecht im Leben freundlich mit wandelt; sein Glück ist an das Glück der Menschheit angekettet, und daher ist dieses Geschlecht nur scheinbar über die Menschen erhaben.

Und so muß es auch seyn. Eine Natur ist nur um der Menschheit willen da; und wenn diese Natur vernünftig wird, d. h. mit Göttern erfüllt wird, so sind diese wie sie selbst um der Menschheit willen da, und über Götter und Menschen waltet nur noch das Fatum. Daher hat die homerische Poesie auch den Vorrang vor jeder andern, weil hier die größtmöglichste Totalität des Lebens dargestellt ist, indem Menschen so ächt menschlich handeln und Götter (d. h. die übrige Natur) ganz naiv an den Bestrebungen der Menschen für und wider Antheil nehmen. In diesen Göttern tritt wohl überall eine bestimmte Natur hervor, und eine Venus wird nie eine Juno, ein Merkur nie ein Apollo; aber in allen zusammen wohnt doch das schönste Gleichgewicht

gewicht organischer Construction, und der Begriff des Überirdischen drängt sich nie so hervor, daß er das Gemüth und den Sinn ganz verschlänge.

Es sind daher alle andern Mythologien unglückliche Versuche, denn sie fehlen alle in jener organischen Construction. Alle heben den Begriff zusehr hervor, und geben uns überirdische Geister, aber keine hellenischen Götter, keine menschlichen Götter. Alle Götter der andern Mythologien stehen (eben wegen des Fehlers in der Construction) zu hoch, als daß sie je anders als aus Motiven des Ehrgeizes in die Welt eingreifen sollten; ihr eigenes Gemüth treibt sie zu nichts an, denn sie sind ohne Gemüth. Sie stehen also durchaus nur unter der Herrschaft der Begriffe, und sind entweder absolut gut, oder absolut bös, aber eben dadurch wahre Undinge, die nur in einem barbarischen Kopfe noch Raum finden. Der Mensch ächzt unter ihnen nur, statt daß er unter den griechischen Göttern lebte. Einige Beyspiele werden unsere Ansichten anschaulicher darstellen.

Die Götter des Hellenenlandes wurden nicht selten von menschlicher Schönheit gerührt. Eine Rührung der Art war jene des Jupiters vom schönen Ganymed. Ganymed war ein Jüngling, ein Sohn des trojanischen Königes Tros. Jupiter hätte ihn gerne bey sich gehabt. Er sandte daher seinen Adler ab, den Jüngling zu hohlen. Diese Entführung stellte ein altes, aber

nicht

nicht auf uns gekommenes Kunstwerk mit der äussersten Feinheit vor. Dem Adler sahe man es an, daß er es wisse, wen er entführe; und obgleich der schöne Jüngling bekleidet war, so schien der Adler sich doch zu hüten, ihn mit den Klauen zu verletzen. Ein anderes, aber noch vorhandenes Kunstwerk, stellt die nemliche Scene mit der nemlichen Schicklichkeit in dem Augenblicke vor, als der schöne Knabe an dem Orte seiner Glückseeligkeit angelangt ist. Ausser der schönen Gestalt, die ihm eigen ist, hat ihm der Künstler den sichtlichen Ausdruck des Wohlgefallens an seiner Entführung, und des angenehmen Anstaunens des zarthandelnden Thieres gegeben. Der Adler hat ihn nicht mit den Krallen gepackt, sondern mit beyden Flügeln unter einem Arm gefaßt, und läßt sich so eben auf einer Erhöhung mit ihm nieder.

Einer der Götter der modernen Mythologie wird vielleicht auch an schönen Knaben Vergnügen finden. Aber da er mehr Geist als Mensch ist, wird er den Knaben nicht mit seiner menschlichen Gestalt entrücken, sondern ihn tödten, und so in dasselbe luftige Fantom umwandeln, als er selbst ist. Er wird ihm in finstrer Nacht in den Armen des liebenden Vaters geheim erscheinen, mit Verheissungen locken, und endlich erwürgen; der Knabe wird sich bey der Entführung sträuben, und über ein Leids beklagen, wie ein deutsches Kunstwerk die Scene schildert.

Wer

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir;
"Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir:
"Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
"Meine Mutter hat manch gülden Gewand." —

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sey ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

"Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
"Meine Töchter sollen dich warten schön;
"Meine Töchter führen den nächtlichen Rhein,
"Und wiegen und tanzen und singen dich ein." —

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

"Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
"Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt." —
Mein Vater, mein Vater, jezt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! —

Dem Vater grauset's; er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

Warum

Warum erfreut uns Ganymeds Entrückung, und warum betrübt uns der erwürgte Knabe? Eben weil die griechische Mythologie menschlich, die moderne bloß geistig ist. Wir denken mit Rechte daß kein Wohlbehagen an dem Orte seyn kann, wohin wir nur durch Ablegung der menschlichen Natur gelangen; aber Schaudern erregt es noch, wenn diese Ablegung noch dazu mit Gewalt erzwungen wird, und sich das arme Kind über ein Leids beklagt.

Wenn also wohl eine moderne Mythologie sogut als eine hellenische das Medium ist, durch welches der Dichter die Natur in seine Gewalt bekommt, so fehlt doch die moderne darinn, daß sie nur Geister, Zauberer, Hexen, Feen, Elfen, Teufel und Engel hat. Alle sind überirdische Wesen so gut als Jupiter, Pluto, Merkur; aber so wie Jupiter, Pluto und Merkur doch in dem nemlichen Wechsel der Leidenschaften und Bestrebungen leben, die von selbst und unvorhergesehen im menschlichen Gemüthe entstehen, wachsen und verschwinden, und so wie sie an alle Bedürfnisse einer menschlichen Natur gebunden sind, so sind jene moderne Wesen ohne alle diese menschlichen Eigenheiten. Sie sind bloße Geister, und kennen als solche gar nicht die Gedanken, die ein menschliches Gemüth so oft und vielfach absichtloß erzeugt. Alles ist bey ihnen das Werk eines durchdachten Plans, und einer absoluten Natur. Ein Teufel ist nicht gut, ein Engel ist nicht bös, dahingegen der griechische Gott

Gott zwischen diesen zweyen Extremen in der Mitte schwankt. Sobald überhaupt ein Gott nur Geist, und nicht ein überirdischer Mensch ist, wird er aller menschlichen Fassung unerreichbar, und so wie er für die Kunst keine Gestalt hat, so hat er für die Menschen, bey denen er lebt, nur das Verhältniß des Despoten, oder doch zum wenigstens des Ehrgeizigen, der mit seiner Macht neckt, weil er kein menschliches Gefühl derselben hat. Die Hexengespräche im Macbeth bezeichnen daher überhaupt das Verhältniß aller modernen Mythologie zum Menschen, denn sie geht alle darauf aus, den Menschen neckend zu unterdrücken.

Geht also die moderne Mythologie darauf, den Menschen zum Spielzeug zu machen, so geht sie gerade gegen ihren Zweck, denn sie sollte ja das Medium seyn, wodurch die Natur an dem Menschenleben Antheil nehmen kann, um es noch mehr zu verherrlichen.

Eine gleiche Bewandniß hat es mit der Mythologie der christlichen Religion. Wiewohl es ganz gewiß ist, daß diese Religion von der einen Seite die herrlichsten Bilder hat, und ihre Gestalten alle mit der himmlischen Glorie überkleidet, so entrückt sie sie dem Irdischen doch nur bloß durch ihre Heiligkeit. Sie führt nur zur Andacht, nicht zum heitern Leben; sie tödtet die irdische Regung, und entzündet das Herz nur zum Glauben; die Erhöhung, die sie uns verspricht, liegt gegen die Erniedrigung zu hoch, in der

wir

wir doch begriffen sind; so wie sie zu sehr im Unendlichen lebt, so ist ihr Himmel für uns Arme zu heilig, und die Schrecknisse ihrer Hölle zu furchtbar; ihr höchster Gott ist der Unsichtbare; ihr Heiland ward gekreuzigt; ihre frohen Verkünder und ersten Bekenner endeten unter Verfolgung und Qual; selbst der Mutter Gottes, der reinen unbefleckten Jungfrau, mußte das Schwerdt durch die Seele gehen; die Kirche ist eine furchtbare Gemeine, die selbst von den Pforten der Hölle nicht überwältigt werden kann, weit mehr also noch gegen die schwächere sündige Menschheit vermag, die sich gegen sie nur durch Zerknirschung und Buße rettet; an den Schwellen des Lebens empfängt den Menschen das Sacrament, die schönste Lebensepoche, die Ehe, durchlebt er als Sacrament, und an den Pforten der Ewigkeit salbt ihn der Priester noch mit dem Sacrament.

Welche furchtbare Erhabenheiten! Und doch haben wir sie nicht alle aufgestellt. Man sieht auch wohl ohne Erinnern, daß wir hier die katholische Religion vor Augen haben, denn der Protestantismus kann in diesem Sinne für keine Religion gelten. Der Dichter sieht nur auf die Ideen, und daher ist ihm auch die katholische Religion in der Idee die vollkommenste, die es je gab.

So wie aber diese Religion ihrer Mythologie nach gegen die griechische Mythologie verliert, so übertrift sie sie vielleicht dadurch wieder

unend=

unendlich, daß sie durch Mythologie zur Andacht führt, und durch dieses Medium dem Gemüth noch das Scheiden vom Irdischen erleichtert. Denn das heitere leichte Leben des Griechen war ohne Religion, und ihm war jenes ewige Meer unbekannt, in welches der nach seiner Göttlichkeit sich innig sehnende Geist alles Irdische versenkt. Wohl führt die Schönheit so wie die Andacht den Menschen zu der Gottheit hin; aber an der Hand der Andacht naht er sich der Ewigen näher, die hoch über allem Irdischen thront, während die Schönheit nur das irdische Symbol derselben i st, ihn also dem Grund und Boden der Sinnlichkeit gar nicht entrückt. Auf den mythologischen Gestalten der christlichen Religion glänzt also nicht die Sonne heitrer Lebensfreuden, sondern die Andacht ist auf ihnen mit dem Schimmer der Sterne gezeichnet. Indessen sind ihre Gestalten nicht alle der erhabenen Art. So hat sie in ihren Engeln die schönsten Jünglinge, auf deren Wangen nur das himmlische Entzücken glänzt, das eine dem Höchsten geweihte Schuldlosigkeit schaft; so hat sie die schönsten Frauen in den Gliedern der heiligen Familie, die nur durch göttliche Wunder selbst in ihrem Schooße göttliche Kinder empfangen; so ist ihr Heiland selbst in seiner Gottheit nicht ohne die Regungen der Menschheit, denn er liebt den schönen Johannes, und alle seine Wunder heilen nur Wunden des Gemüths und Leibes, und gern verweilt er auch unter Kindern,

und

und räth den kindlichen Sinn seinen Schülern an; und wenn sie Entsagungen der Geschlechtsliebe fordert, so will sie nur, der Mensch soll sich leicht den Banden des Sinnlichen entketten, und in sich selbst volle Genügsamkeit finden, denn schöner ist doch nichts als ein Mensch, der sein Geschlecht nicht unterdrückt, sondern wie ein Engel über ihm schwebt.

Hat nun die Schönheitswelt ihre Götter, so greifen sie in das Menschenleben auf die Art ein, wie Homer, die Bibel, und alle ursprünglichen Dichterwerke es vorstellen.

Wir haben nunmehr so ziemlich die äussere Welt der Schönheit charakterisirt, und was noch sonst zurück seyn könnte, werden wir zu seiner Zeit vornehmen. Wir betrachten also das Gemüth, wie dieses zur harmonischen Schönheit werde.

3. Von der Schönheit des Gemüthes.

Das Gemüth ist etwas Wechselndes, und dieser Wechsel selbst fortschreitender Art. Dieses ist seine Natur. Die Schönheit wird also neben dem Wechsel und dem Fortschreitenden bestehen. Denn so wie sie die körperliche Natur nicht aufhebt, so wenig wird sie die geistige aufheben; aber so wie sie in körperlichen Differenzen die Indifferenz darstellt, so wird sie dieselbe auch in den geistigen Differenzen einführen.

Schönheit ist also auch hier die irdische Darstellung des Göttlichen. Ein schönes Gemüth ist also dasjenige, das den Leidenschaften oder Bestrebungen aller Art den Charakter der Größe aufdrückt; das bey allen Bestrebungen gefaßt und ruhig auf sich selbst gestüzt ist, und nie seine Heiterkeit und ein ungetrübtes Daseyn aufgibt; das in andern Menschen nur die göttliche Verwandschaft ehrt, und wo es gegen sie erzürnt zum Handeln aufgereizt wird, nur gegen die Mängel ihrer Natur erzürnt wird; das sich innig in sich selbst flüchten und der Welt entheben, und doch noch so an die Ereignisse des Lebens gekettet fühlen kann, daß es die Epoche mit herbeyzuführen sich gedrungen sieht, wo alle Natur unter die Herrschaft der Gottheit kommt, wo ewiger Friede ist, wo die Natur an alle Individuen gleich vertheilt ist, und wo alle Menschen sich lieben; das, wenn dem Andringen des Schicksals nicht mehr zu entfliehen ist, mit Resignation endet; das sich in Ideen entzückt, und doch dem Spiele des Lebens heitere Blicke zuwendet; das die Freuden liebt, und sich doch auch leicht zur Entbrhrung bescheidet; das sein Geschlecht rein darstellt; das wie mit Schwingen die Gefilde der Phantasie durchfliegt, und im reinen Äther des Lebens athmet; kurz, das alle Differenzen des Lebens zur Indifferenz in sich verklärt darstellt.

In dem, was die Modernen von der Schönheit der geistigen Natur oder des Gemüths gedichtet

dichtet haben, finden sich wohl viele Schönheitscharaktere, aber das Höchste hat nur Göthe erreicht, in dem sich wie durch ein Wunder der Schönheitssinn der alten Griechen wiedergebohren hat. Wenigstens ist dieses die Meynung des Herrn Fichte, dessen Äusserungen hierüber hier nicht übergangen werden können. In dem bekannten Aufsatze über Geist und Buchstab in der Philosophie heißt es:

"So ist in den letzten Meisterwerken des begünstigten Lieblings der Natur unter unserer Nation, — im Tasso, in der Iphigenie, und in den leichtesten Pinselstrichen desselben Künstlers seitdem, — es ist in ihnen, sage ich, nicht die so einfache Erzählung, nicht die ohne allen Schwulst so sanft hingleitende Sprache, durch welche der gebildete Leser so mächtig angezogen wird. Es ist nicht der Buchstabe, sondern der Geist. Mit der gleichen Einfachheit der Fabel, der gleichen Leichtigkeit, dem gleichen Adel der Sprache ist es möglich, ein sehr schaales, sehr schmackloses, sehr unkräftiges Werk zu verfertigen. Die Stimmung ist es, welche in diesen Werken herrscht; diese edelste Blüthe der Humanität, welche durch die Natur nur einmal unter dem griechischen Himmel hervorgetrieben, und durch eins ihrer Wunder im Norden wiederholt wurde. Es schmiegt sich an an unsere Seele das lebendige Bild jener geendigten Cultur, die den Angriffen des Schicksals nicht mehr mit gewaltsamen Anstrengungen und Renkungen entgegen geht, und die

eher

eher alles, als die reine Ebenheit ihres Charakters und die leichte Grazie in den Bewegungen ihres Gemüths verliert; jenes Beruhens in sich selbst und auf sich selbst, das es nicht mehr bedarf, durch Anstrengung seine Kraft aufzuregen und gegen den Widerstaud anzustemmen, sondern das auf seiner eigenen natürlichen Last sicher steht; jener Unbefangenheit des Geistes, welche die Dinge, auch bey ihrem gewaltsamsten Andringen auf uns, dennoch keiner andern Schätzung würdigt, als der, die ihnen gebührt, daß sie Gegenstände unserer Betrachtung sind, und welche auch dann noch den gefälligen Formen derselben ein ästhetisches Vergnügen, den Verzerrungen derselben ein leichtes Lächeln, wie Grazien lächeln, abzugewinnen vermag; jener Vollendung der Menschheit, die sich von der Sinnenwelt nicht losgerissen, sondern abgelöst fühlt, und die mit gleicher Leichtigkeit derselben ohne Mißvergnügen entbehren, oder ihrer mit Freude auf ihre Weise genießen kann. Wir finden uns mit Vergnügen in eine Welt versetzt, in der allein eine solche Stimmung möglich ist, unter eine Gesellschaft, deren Mitglieder alle gerecht und wohlwollend sind, und deren Trennungen nicht durch bösen Willen verursacht, sondern selbst nur Stürme des widrigen Schicksals sind; — (denn Ungerechtigkeiten freyer Wesen können uns nie gleichgültig seyn, und werden immer ernste Mißbilligung, keineswegs aber das leichte Lächeln erregen, wie die Verstoße der vernunft-

nunftlosen Natur.) Wir entdecken mit befriedigter Selbstliebe unter dem Einflusse des Künstlers eine Fassung in uns, die wir im Laufe des Lebens gewöhnlich nicht behalten; wir fühlen uns höher gehoben und veredelt, und innige Liebe ist der Lohn des Dichters, der uns so sanft schmeichelt, um uns zu bessern." —

Wenn die höchste Bestrebung des Gemüths dahin geht, daß alle Lichter des Göttlichen, die auf so viel einzelnen Altären des Irdischen vereinzelt glühen, in Eine gemeinschaftliche Flamme vereinigt werden, und diese Bestrebung die Liebe ist, so wird diejenige Liebe die dichterischste seyn, die von selbst und ungerufen den Jüngling und das Mädchen in der Lebensblüthe an einander zieht. Hier drängt sich aus der Fülle des Lebens und des jugendlich reinen Gemüthes die Sehnsucht hervor, die in zwey Geschlechter getrennte Menschheit in eine ganze zu sammeln. Jede Liebe beginnt damit, daß der Mann die Weiblichkeit in einem Individuum derselben besonders anerkennt. Das Mädchen läßt sich diese Anerkennung gefallen, oder sucht sie höchstens zu erregen oder zu befördern. Die Liebe ist das weitere Spiel, durch welches sich das weibliche und männliche Gemüth in einander auflöst, und da dieses wegen ihrer unendlichen Differenz nicht möglich ist, sich doch wenigstens nach dem Ideal der vollen Menschheit ergänzt. Des Lebens höchster geistiger Zauber wird erreicht, wenn die männlichen Ansichteu der Welt und aller Dinge

in

in jeder Nüance von einer weiblichen Ansicht des Universums reflectirt werden; wenn jeder kühnen Andeutung der Phantasie eine weibliche innige Entgegnung entspricht. Darum haben die Dichter die Liebe immer für den dichterischesten Gegenstand gehalten, ob wohl die meisten diese männlichen und weiblichen Ansichten des Universums, wenn sie sie ja in ihrer Differenz getreu durchführen, nur als Witz spielen lassen.

Für ihr Alter ist also die Liebe die höchste aller Leidenschaften, denn sie öfnet dem Gemüthe die Welt weiter als jede andere. Darum beherrscht sie nicht allein das Herz, sondern auch den Verstand, aber nie fliessen alle Kräfte des Gemüths so harmonisch zusammen, nie bilden und dichten sie so, nie verfolgen sie je ein Bild so, als das geliebte. Wenn der Mensch unruhig fühlt, daß ihm das Herz leer ist, daß ihm alle Ausgänge zu den Welten verschlossen sind, wo die Geliebte nicht ist: so ist er doch wieder so reich an schönen Bildern, so ist sein Herz so edel, so heben sich seine Arme unwillkührlich, um die Geliebte unendlich zu fassen. Wenn ihm die Sehnsucht tief in der Brust liegt, wenn ihm der süße Schmerz in den Wangen und Augen glüht, so schlägt sich doch das Auge groß auf, wenn er der Geliebten inniger gedenkt, so verklärt sich der goldne Lichtstrahl in das hellste Leben, wenn er lebendig fühlt, daß ihm die Theure angehört. Wie ist er so reich, die Geliebte zu verherrlichen und zu schmücken! Wie erkennt er

nicht in ihr den ganzen Inbegriff der Weiblichkeit! Wie treten vor ihr nicht alle Frauen in den Hintergrund! Unendlich scheint er sich selbst in der Lebenskraft und in allen Talenten des edlen Gemüths, freundlich liegt die Welt vor ihm, seelig wandelt er über jeden Zwist und jede Feindschaft hin, ein Herz unendlicher Gewogenheit trägt er der Menschheit entgegen: aber ein Nebenbuhler reizt ihn zur Wuth, beengt ihm das Leben, und das Zürnen der Geliebten schlägt ihn nieder, vernichtet allen kühnen Lebensdrang im ersten Keim. Und doch macht ein freundlicher Blick der Geliebten wieder alles gut! Nur sie ist die Sonne, die die Welt erheitert und erfreut, oder verfinstert und betrübt. Sie allein regt alles Leben an, und in ihr spielen und bewegen sich frey alle Vermögen des Gemüths. Ihr Bild zieht durch alle Jahrszeiten; es gaukelt in den Blüthen des Frühlings, es wiegt sich in den Wellen des Sommerbachs, es begleitet uns freundlich und lieblich in den gedämpften Sonnengluthen des Herbstes, es schmiegt sich im rauhen Winter inniger an die Brust. Sie ist die Heilige, in der sich die Andacht flammender entzündet, sie zu retten, wird das Leben leicht geopfert, sie zu rächen rast das Gemüth in unendlichem Zorn und ewiger Kraft, sie zu verherrlichen ist nichts zu kostbar, und ein Leben wird ewig dem lieblichen Dienst der Liebe geweiht.

Doch wer mißt die Unendlichkeit dieser lieblichen Thorheit aus? Lassen wir den Dichter sprechen, der das Herz bey seiner schönsten Leidenschaft geheimer überrascht hat.

Die Liebe hält das Herz in tausend Banden,
Auch wenn das Herz sich ganz befreiet wähnt.
Die Luft, die Liebe athmet, ist Erinnrung,
Was Liebe denkt, ist nur Erinnerung,
Auch wenn sie nicht an den Geliebten denkt.
Kein Schimmer fließt vom Himmel nieder, spielt
In Wolkenbildern, leuchtet durch den Hain,
Sie sieht in steter liebevoller Täuschung
Das Eine Bild durch Luft und Waldung schweben.
Kein Ton berührt so leise das Gehör,
So wacht die eingeschlafne Harmonie
Im Ohre auf und dehnt die goldnen Flügel,
Da klingen Worte des Geliebten wieder,
Da irren Klänge wie aus ferner Gegend
So müde und so heiter doch herbey.
Kein Element gehört sich selber an,
Sie sind nur Sclaven der verliebten Sinne,
Und spiegeln oder tönen Liebe wieder.
Manchmal besinnt sich die Vernunft und fragt:
Warum denn alles in dem Einen Bilde,
Warum denn nichts in andern Freuden finden?
Warum soll ich dem Fremden ganz gehören
Und nicht das lieblich reine Daseyn sanft
Mir selbst geniessen? von der schönen Herrschaft
Strebt die gebundne Seele sich zu lösen,
Sich selbst wünscht man nach langer Zeit zu fühlen,
Und fühlt wie Liebe nicht vom Herzen läßt,
Wie beyde so in eins verwachsen sind,
Daß man nicht sagen kann: dies Leben ist
Das deine, hier beginnt das meinige.

4. Von den Tönen und Farben der Schönheitswelt.

Jeder Körper der Natur hat seine Farbe und seinen Ton. Es sind die Äusserungen desselben auf das Reich der Luft und des Lichtes, und beyde sollten sich parallel gehen. Im Menschen wenigstens haben sich beyde in das beste Gleichgewicht gesezt; im Thiere treten sie als Extreme auf; im Pflanzen- und Metallreiche sind sie getrennt, es zeigt sich nur das Licht gerührt, und der Ton kommt erst auf besondere Anregung hervor. Das Thier nemlich hat grelle Farben und grelle Töne; aber so wie die menschliche Farbe weiß oder indifferent ist, so ist die menschliche Stimme gemildert. Im Pflanzenreiche ist die Farbe zu vielseitig, und dieses Reichthums halber entbehrt es an den Tönen, die hingegen da am stärksten inwohnen, wo die Farben weniger vielseitig aber intensiver sind, nemlich im Metallreiche.

Die Bedeutung der Farben liegt in der Natur selbst. Alles Ferne ist blau, und daher ist Blau die Farbe der Sehnsucht. Dem Ausdrucke des Blauen entspricht als Ton die Flöte. Grün ist die Natur in ihrer Kraft; dem Grün entspricht das Waldhorn, und daher hat sich der Jäger Grün und das Waldhorn gewählt. Roth ist die hervorstechendste Farbe; ihr entgegnet die Trompete. Aus Blau und Roth ist Violett gemischt, doch hat das Blaue mehr die Oberhand. Diesem

sem Blauviolett entspricht die Hoboe; das Violette, wo das Rothe stärker hervortritt, drückt sich in der Clarinette aus. Das Gelbe und Weiße ist eine schneidende Farbe; sie treten unter den Blasinstrumenten als Flageolet und Pfeifen hervor. Und so wie Schwarz der Grund ist, an dem sich alle Farben erst heben, so hebt sich durch den Fagott oder die Posaune erst alle Blasmusik.

Eben so, doch nicht so vollständig, werden die Farben durch die Seiteninstrumente vorgestellt. Es fehlt den Seiten das Schmetternde, und daher ist das Rothe durch kein besonderes Seiteninstrument darstellbar, man müßte denn das Cimbal (Hackbret) dafür nehmen. Die Violine drückt Weisses und Gelbes aus; die Viole das Violette, das Viloncell und der Baß das Schwarze. Die Harfe und das Clavier kann man als alles oder gar nichts ausdrückend ansehen, denn sie sind Totalitäten, die des Beystands anderer nicht bedürfen. In ihnen liegen also alle Farben, und darum ist es unmöglich mit ihnen ein romantisches Bild (eine mannigfaltige Musik) darzustellen. Doch kann man sagen, daß das Clavier dem Silberglanze, die Harfe aber dem Goldglanze gleichkommt.

Wir sind in der Naturphilosophie noch nicht so weit, daß man von diesen Parallelen auch eine Deduction angeben könnte. Doch bedarf es auch deren nicht, denn man darf nur die Natur mit einem musikalischen Sinn befragen.

In

In der gewöhnlichen Welt bedarf es erst dieser und der andern Instrumente. In der Schönheitswelt liegt die Musik von selbst in allen Körpern, und was die Alten einst von der Sphärenmusik gesprochen haben, die die Planeten von selbst in den weiten Kreisen des Himmels erklingen, geschieht von den Blumen, Bäumen und Metallen der Schönheitswelt von selbst. Denn so wie die Schönheitswelt voller Wunder ist, daß sogar in jeder Pflanze und in jedem Thiere ein Sinn oder Geist wohnt, der, wiewohl an ein ruhiges Daseyn gebannt, doch freundlich in die Welt hinblickt, und ein menschliches Mitgefühl zeigt; so zeigt sie auch dieses Wunder, daß alles Leblose in Tönen und Gesängen erklingt, wenn der Wind ans goldnen Wolken weht. Denn so wie das Licht in den seltsamsten Gestaltungen vom Himmel fällt, und in buntfarbigen Gebilden durch die Welt streift, so klingt ihm diese entgegen, und nicht allein das vielfache Menschengeschlecht erhebt den Gesang, sondern es tönt auch das vielfache Geschlecht der Naturwesen.

Die Farben sind also nicht ohne Bedeutung.

Schwarz bedeutet Trauer, weil es Verlust (des Lichts) anzeigt, und das Verlohrne eben betrauert wird. Doch bezeichnet es auch Weisheit und Enthaltsamkeit oder Mäßigung, denn beyde erfordern ein strenges (finsteres) Gemüth. Grün zeigt Hofnung an, weil Hofnung ein frisches Gemüth erfordert; das hellere Grün (Gras-

grün)

grün) kann daher der Ausdruck der Jugend und des muntern Jugendsinnes seyn, denn grasgrün ist die Natur nur zur Zeit ihrer Jugend, und nachher wird selbst das Gras dunkel und schwärzlich. Fleischfarbe, hohe, ist der Ausdruck der Wollust, die das Höchste ist, was der lebendige Organismus mit sich machen kann, und Roth über Weiß gehaucht (Fleischfarbe) ist der Ausdruck des höhern organischen Lebens. Hingegen kann das höchste Roth, der Purpur, die Tapferkeit bezeichnen, denn sie ist die kräftigste Äusserung des glühenden Gemüths auf die Natur; ein gewöhnliches Roth bezeichnet also nur Vertheidigung, und einen geraden Sinn, ein rechtliches, tugendhaftes Gemüth, denn dazu gehört allerdings eine natürliche Kraft. Blau bezeichnet die Sehnsucht, in der das Gemüth zerschmelzt, wie blau selbst am Horizont endlich in Nichts verschwindet. Es ist also die Farbe der Neigungen, und daher kann Azurblau gar wohl die Standhaftigkeit ausdrücken, weil dieses eine helle Sehnsucht ist. Violett ist der Ausdruck der Religion, denn sie besteht halb aus Sehnsucht und halb aus glühendem Leben, wie Violett selbst halb aus Blau und halb aus Roth besteht. In der Feuerfarbe glüht der Wunsch und die Schönheit, denn die feurigsten Wünsche erregt die Schönheit. Überdieß setzen die Mahler noch Folgendes fest, dem wirklich ein tiefer Blick in die Natur zum Grunde liegt: Hellweiß ist der Tod, und milchweiß die Unschuld. Der Neid ist gelb, doch

doch ist das Strohgelb das Zeichen des Überflusses, so wie Hochgelb Freude, Ehre und Geistesgröße bezeichnet. Loh- und Weidenfarbe drückt das Verlassene aus; Goldfarbe den Geiz; Orangengelb den Stolz und die Rechtschaffenheit; Papageygrün den Muthwillen. In der römischen Kirche trägt man Weiß an den Festen der Jungfrau Maria, der Heiligen und der Engel, um ihre Unschuld anzuzeigen; Roth an den Festtägen der Apostel und Märtyrer; Schwarz in der Fasten und an andern Fasttagen.

Man wird leicht bemerken, daß diese Bedeutungen nicht ganz unumstößlich sind. Indessen geht der Drang des Gemüthes dahin, nichts in der Natur ohne Bedeutung zu lassen, und obgleich Bedeutung nur in Mannigfaltigkeiten liegt, doch auch sogar schon in Einheiten (einzelnen Farben oder Instrumenten) Ausdrücke zu erspähen. Denn daß man sie erspähen muß folgt daher, daß man erst durch Schlüsse dazu gelangt.

In der Schönheitswelt wird die Natur also Farben so lebhaft, als möglich aufstellen, und jede wird sich zu Licht verklären. Was also am Tage im Lichte verklärt ist, wird des Nachts im Lichte farbig erglühen, und jede Farbe wird zu dem Körper eine Beziehung haben, auf dem sie scheint, und jeder Körper wird, vom Winde angeweht, nach seiner Weise erklingen, und dieser Erklang wird zu den Gesängen einstimmen, in welchen die Menschheit ihr Leben aushaucht. Die Menschen der Schönheitswelt werden also

keine

keine Musiker seyn, sondern die Natur wird von selbst auf solche Art in Musik erklingen, wie wir mit unsern Instrumenten nur ein schwaches Vorspiel davon geben. Da wird aber auch Ein Puls durch die ganze Natur und Menschheit schlagen, und der Menschheit dichterisches Beginnen nur noch in jedem Individuum auf die Art different seyn, wie bey einer Symphonie jedes einzelne Instrument seinen eigenen Gang geht, obgleich alle der Einheit des Ganzen gehorchen.

Man sieht leicht ein, daß unsere Musik noch weit niedriger steht als unsere Mahlerey, und daß sie noch vielerley Instrumente zu erfinden hat, die wie die verschiednen Farbennüancen verschiedenartigen Ausdruck in sich vereinigen. Die Instrumente werden noch mannigfaltiger werden müssen, damit sie leichter in einander überfliessen, und der Ausdruck mannigfaltiger und bestimmter werde.

5. Von der Schönheit der Bewegung.

Alles was sich bewegt, bewegt sich nach einem Maaße. Der Gang, die Sprache, alle Musik, die Gestus ꝛc. sind an ein Maas gebunden. Es muß folglich auch eine Schönheit der Bewegung geben. Nicht allein die erstarrte Bewegung (die organische Bildung), sondern auch die noch lebendige Bewegung muß zur Schönheit gesteigert werden können.

Alles was Leben ist, bewegt sich, und diese Bewegung erfolgt langsam oder schnell, je nachdem die einzelnen Stücke, deren Succession eben das Leben ausmacht, gemach oder rasch entstehen und vergehen. Wenn sich also das Gemüth heftig erschüttert in Betrachtungen und Schilderungen seiner selbst oder der Welt ergießt, so kann dieser Erguß nicht so gelassen erfolgen, als die Betrachtungen und Gefühle des religiösen Gemüths, wo die Andacht allem stürmischen Aufflug der Seele entsagt, und von Engeln sanft in den Himmel gehoben wird. Die Bewegung ist also immer mit dem Gemüthe in Verhältniß, dessen Zustände durch sie offenbart werden.

So ist z. B. eine metrisch gesezte Ode überhaupt eine Gemüthsbewegung des Dichters, oder ein Abschnitt seines innern Lebens und eine Darstellung der Gestaltungen desselben. Aber sie soll eigentlich musikalisch in die Aussenwelt übergehen, d. h. zu Gesang werden, und in den Höhen und Tiefen der Töne lustwandeln. Die innere Stimmung des Dichters bestimmt denn auch die Melodie, und je nachdem das Lied sich schwingt und senkt, oder in gemessenerm Drange aus der Seele kommt, wird die Melodie sich heben und senken, oder sich weniger von dem Tone entfernen, in dem sie anhub. Daher wird auch die Bewegung damit übereinstimmen, und entweder in sonderbarer Vermischung des Langsamen und Hurtigen erfolgen, oder eins von beyden besonders und vorzüglich lieben.

Es

Es wird daher auch nur zwey Gattungen der Sylbenmaaße geben, nemlich nur lyrische und epische, denn das dramatische Sylbenmaas gehört mit zum lyrischen. Das epische Sylbenmaas wird daher das am meisten zur Ruhe gekommene seyn, so wie die epische Poesie selbst diejenige ist, wo die Menschheit vom lyrischen Auffluge des Gemüths zur ruhigen Betrachtung der Begebenheiten zurückgekommen ist. Die lyrischen Sylbenmaaße sind also die launigtesten und stürmischesten. Auch die Jamben des Drama's haben etwas davon, und erfolgen nur darum geordneter, weil sie das Metrum des Dialogs sind, wo zwey oder mehr Menschen sich selbst im lyrischen Gleichgewichte halten.

Die Schönheit liegt also bloß in so fern in den Silbenmaaßen, in wie ferne sie sich dem Gehalte der Lieder und ihrer Melodie anpassen. So wie alles Feierliche und Große langsam entsteht, hingegen alles Lustige (Convulsionen) und Fröhliche schnell, so wird ein langsamer Takt das Große, Ruhige und Feyerliche, den Ernst und die Trauer andeuten, hingegen ein hurtiger Takt alles Lustige und Fröhliche. Alles Launigte, Eigensinnige, Schalkhafte und Capriciöse aber, so wie ein mit sich kämpfendes Gemüth, wird sich in eigenen Vermischungen des Hurtigen mit dem Langsamen gefallen.

Alle Musik hat nur in so fern Sinn, als sie mit Gesang verbunden ist, und in so fern bezieht sich alle Melodie und Takt der Musik auf

den unterliegenden Text, und der feinfühlende Musiker wird wissen, was der Dichter mit seinem Text wolle. Alle Musik ohne Gesang wird daher doch nur lyrisch oder episch beurtheilt werden können, und so wie man es der Musik der Zauberflöte auch ohne Text anmerkt, daß sie durchaus lyrisch ist, so wird es andere Musikstücke geben, wo nur ein Episches zum Grunde liegt.

So wie der Mensch sein Inneres durch die Sprache am deutlichsten darstellt, so stellt er es nur etwas unvernehmlicher durch die Bewegungen dar, in welche er seinen Körper versetzt. Aller Tanz und alle Schauspielkunst ist daher lyrisch, das heißt, sie drücken die Bewegungen eines Gemüths durch die beweglichen Organe des Körpers aus. Da sich die beweglichen Organe des Körpers in unendlichen Arten von Ausdrücken darstellen können, und jeder dieser Ausdrücke in so fern gewiß einen Sinn hat, der uns nur darum so schwer zu entziffern ist, weil wir uns mit dieser Art Deutung so wenig beschäftigen; so folgt, daß sich durch Tanz und Schauspielkunst alles Lyrische wird darstellen lassen können. Das Epische wird sich überhaupt keinen Ausdruck hier suchen, wenn es nicht von solcher Art ist, wie wir es beym Sophokles finden, wo es dann eben wieder zu lyrischen Bestandtheilen wird.

Der Tanz bekommt erst in Verbindung mit der Schauspielkunst Bedeutung, und ist von ihr getrennt

getrennt nicht zu erklären. Die Menschen der Schönheitswelt drücken durch die Gebehrden ihr Inneres aus, und reihen sich dann erst in Tänze, wenn lauter Jubel sich ihrer bemächtigt, daß sie nicht mehr ruhig bleiben können, sondern sich in raschen Bewegungen und sonderbar verschlungenen Gängen unter einander herum treiben müssen. Ein Tanz hat also immer eine lyrische Veranlassung. Er ist daher der natürlichste Ausbruch der Freude, und wenn Einer aus Freude allein für sich hüpft und springt, so beziehen sich die Bewegungen Vieler immer zu einander, und so wie die Menschen im Drama auf unendlich verschiedene Weise auf einander einwirken können und bald diese bald jene Gruppen bilden, so verschlingen sich die künstlerischen Tänzer auf mannichfaltige Art, und jeder sucht sowohl sein eigenes Gemüth durch die mannichfachen Bewegungen darzustellen, als auch ein Thema mit allen gemeinschaftlich durchzuführen, wenn alle ein gleicher Gedanke belebt. Es versteht sich also, daß jeder Tanz von Musik begleitet seyn wird.

Allem künstlerischen Tanz liegt also dasselbe Maas zum Gesetz unter, das der nemlichen Gattung lyrischer Gedichte unterliegt.

Einen erhabenen Tanz gibt es also nicht, sondern einen der entweder harmonisch oder komisch schön ist. Da die harmonische Schönheit diejenige ist, welche alles Entlegene verbindet, alles Widerstreitende zur Eintracht vermittelt, und

das

das Große mit dem Kleinen durch sanfte Übergänge verkettet, so muß ein harmonisch-schöner Tanz sich durch Gefälligkeit der Bewegungen auszeichnen, wo sich jede folgende von der vorherigen anmuthig ablöst. Auch in der größten Heftigkeit freudigen Ausbruchs müssen sich die Glieder nie steif, nie wild, nie verzerrt, nie eckigt bewegen, sondern jede Regung muß in die Wellenlinie übergehen, und der ganze Körper gleichsam nur ein Meer seyn, das sich auf unzähliche Art in elliptischen Wellen bewegt. Also auch die Bewegungen und Gebehrden des Schauspielers müssen sich zu gleicher Schönheit erheben. (Bewegungen dieser Art, in denen noch Sittsamkeit mit liegt, nennt man beym Weib Grazie. Daher findet man bey denjenigen Weibern am meisten Grazie, die gleichsam ihrer eigenen Natur entfliehen, sich selbst die weiblichen Regungen nicht gestehen wollen. Dann löst sich wohl die ganze Gestalt in Grazie auf, auch wenn sie ruhig steht.)

Ein komischer Tanz im Gegentheil mag die einander widersprechendsten Bewegungen darstellen, denn des Komische besteht ja darinn, daß sich Widersprechendes bey einander befindet. Was bey der vorigen Gattung des Tanzes Fehler ist, wird hier zur Tugend, und jemehr jede Bewegung caricaturartig, grotesk und abentheuerlich ist, desto besser ist sie. Auch die Gruppen und ihre Verschlingungen in einander müssen unter gleichem Gesetze der Thorheit und des Widerspruchs

spruchs stehen. Wenn sich daher der Tänzer der ersten Art in Wellenlinien vom Boden hebt und darauf senkt, so wird sich der komische Tänzer eckigt, in zu großen Sprüngen und zu kleinen Schritten, in übergroßer Schnelligkeit und gemacher Langsamkeit bewegen, und mit allen andern beweglichen Organen (Kopf, Minenspiel, Händen) den komischen Gang mit unterstützen.— Dasselbe Gesetz wird nun der Schauspieler, jedoch mit den gehörigen Modificationen, befolgen, wenn er komische Darstellungen zu geben hat.

Wir schließen hier den allgemeinen Theil. Gerne hätten wir die erhabene und die komische Schönheitswelt mit gleicher Darstellungsart behandelt: aber um den Leser nicht zu ermüden überlassen wir es lieber ihm, sich unsere allgemeinen Ansichten beyder besonders auszuführen.

Besonderer Theil.

Erster Abschnitt.

Von der Dichtkunst.

Wir haben nun in leichten Überblicken gesehen, was in der Schönheitswelt zu finden ist. Eine Schönheitswelt gibt es aber nirgends, und wir haben sie selbst nur erdichtet. Aber alle Kunst (Dichtkunst, Schauspielkunst, Mahlerey, Plastik, u. s. w.) sucht uns auf ihre Weise in jenes liebliche Land zu versetzen. Denn eben deswegen heißt sie Kunst, weil sie Mittel anwenden muß, uns in das Land der Schönheit hinzuzaubern. Je besser ihr dieses gelingt, desto vorzüglicher ist sie.

Die Dichtkunst ist nun diejenige Kunst, uns durch die Sprache zur Schönheitswelt zu führen. Somit wird sie aber zu einer Kunst sowohl, als zur Schönheitswelt selbst. Nemlich auch den Menschen der Schönheitswelt ist die Sprache eigen

eigen. Ihre Gedanken sind schon dichterisch, also wird alles was sie sprechen dichterisch seyn. Ein Dichter ist also, so lange er dichtet, sowohl ein Mensch jener Schönheitswelt, als ein gewöhnlicher gemeiner Mensch, der uns nur durch seine Phantasie die Schönheit näher rückt oder schildert, d. h. ein Künstler.

Die Dichtkunst hat also das Eigene, daß sie sowohl Künstler als wirkliche Mitglieder jener erdichteten Schönheitswelt darstellt, und diese letztere Rücksicht hebt sie über alle andern Künste. Denn alle andern Künste, als Musik, Mahlerey, Plastik u. s. w. stellen uns in den sich damit beschäftigenden Künstlern nur Schilderer, nicht Mitglieder, der Schönheitswelt dar; aber die Poesie und was mit ihr verwandt ist (Schauspielkunst z. B.) stellen uns Menschen in ihren Künstlern dar, die, so lange sie diese Kunst ausüben, von den Menschen der Schönheitswelt in gar nichts unterschieden sind. Der Dichter lebt nicht in dieser Welt, sondern in der himmlischen; der gegenwärtigen wirklichen ist er entrückt. Je lebendiger es aus allen seinen Dichtungen hervorstralt, daß er in der höhern Welt Bürger ist, je inniger er diese in allen Beziehungen in sich aufgenommen hat, desto schöner ist seine Darstellung. Den eigentlichen Unterschied der Dichtungsarten aber macht bloß die Ansicht, ob der Dichter Künstler hat seyn wollen oder nicht. Jede Dichtung nemlich, wo der Dichter bloß hat Künstler seyn wollen, ist episch. So waren Ho-

mer und alle alten Rhapsoden Künstler, denn sie zogen herum, und amüsirten die Menschen mit ihren Gesängen, und deswegen ist die Ilias ein episches Gedicht. Jedes Gedicht aber ist lyrisch, das einen Abschnitt im Leben des Dichters ausmachen kann. So ist ein Lied zum Beyspiel deswegen lyrisch, weil ich es in irgend einer Zeit meines Lebens mit vollem Ergusse des Herzens singen konnte, indem ich nur mein Inneres in Gesang ausströmte, unbekümmert aber, ob ich jemand damit amüsire oder nicht; so ist ein Schauspiel deswegen lyrisch, weil wirklich einmal eine gewisse Anzahl Menschen sich in dem Falle befunden haben kann, so dichterisch gegen einander zu denken, zu sprechen, und zu handeln, unbekümmert, ob sie jemanden, der nicht zu ihrem Kreise gehörte, d. h. Zuschauer war, damit amüsirten oder nicht. Wenn hingegen ein Harfner umherzieht, und Balladen zu seinem Spiele singt, so kann er zwar auch bloß dem freiwilligen Drange seines Herzens huldigen, und bloßer Lyriker seyn: aber er wird doch auch hier, und in den Balladen vorzüglich, nur als Künstler erscheinen, der der Welt zum Besten in Klang und Sang dahinlebt. Denn in der Schönheitswelt wird es keiner Harfner bedürfen, weil die Musik schon von selbst in den weiten Kreisen des Universums erklingt.

Diese doppelte Ansicht macht es daher wirklich schwer, eine genaue Gränzlinie zwischen lyrischer, dramatischer und epischer Poesie zu ziehen,

hen, und es ist daher gar nicht zu verwundern, wenn es Dichterwerke gibt, über deren Classification die Kunstrichter nicht einig werden können. So nimmt z. B. der Götz von Berlichingen einen solchen Gang, daß man ihn eher unter epische als unter dramatische Poesie zu setzen hat. Auch gibt es wieder andere Gedichte, die zwischen Lyrik und Epopoe schwanken. Was ächt dramatisch ist, ist freilich auch deswegen lyrisch, den lyrisch ist jeder Erguß des dichterischen Menschen, der um sein selbstwillen erfolgt; wenn aber ein dramatisches Stück so mühsam sich aus Begebenheiten ablöst, wie eben Götz, so wird es dadurch episch, denn es wird gar zu deutlich, daß der Dichter mit seinem Werke nur eine Schilderung habe geben, d. h. Künstler seyn wollen. Man sieht daher leicht ein, daß der Unterscheidungsgrund nicht fest ist, den man zu geben pflegt, daß nemlich dramatische Poesie diejenige Dichtungsart ist, wo die Menschen selbst sprechen, und man nicht von ihnen erzählt. Im Götz spricht eben alles.

Noch verwickelter scheint die Sache zu werden, wenn man an den Chor des griechischen Drama's denkt, den ein moderner Dichter neuerlich wieder hat aufleben lassen. Der Chor ist das Medium, wodurch der Grieche sein Drama zum Epos zu steigern wußte, ohne ihm seine dramatische Natur, d. h. das rasche Leben zu nehmen. Ein jedes Drama ist nemlich eine Partialität, ein Abschnitt aus dem Leben der dich-

terischen Menschheit, so ferne sie bloß in Thaten lebt. Nun lebt die Menschheit aber nicht bloß in Thaten, sondern auch in Begebenheiten, und jede That fließt endlich zu den Begebenheiten hinüber, wodurch allein der Gang der Menschheit gelenkt wird. Ein Drama ist deswegen eine halbe Poesie, weil das menschliche Leben hier nicht nach allen seinen Eigenheiten vorgestellt werden kann. Denn Begebenheiten müssen vom Drama nun einmal ausgeschlossen werden, weil sich sonst das Wesen desselben vernichten würde. Dieses vermied der Grieche durch den Chor. Dieser repräsentirt die übrige Menschheit, zu welcher die begonnene und geendigte That endlich überfließt. Die That selbst wird also von den Personen des griechischen Drama's rein ausgeführt, und doch wird sie wieder vom Chor zur Begebenheit verarbeitet. Er besteht allemal aus den nächsten Mitbürgern der handelnden Personen, er sieht die Resultate der That, billigt oder verwirft sie, und reiht sie in die Geschichte ein; er erhebt endlich den Klaggesang sowohl als das freudige Lied und die Hymne, und so wird die That durchaus zur epischen Poesie gesteigert, die alles Äusserste begränzt und bindet, und zu seiner wahren Natur zurückführt.

Es ist in dieser Hinsicht wirklich sonderbar, daß sich das griechische Drama gerade auf diese Art im größten griechischen Dichter zur Zeit der schönsten griechischen Cultur ausgebildet hat. Wir meinen hiermit den Sophokles. Er hat

das

das Problem gelöst, wie epische Poesie selbst im Drama darstellbar sey. Da nun, wie wir schon bemerkt haben, die dramatische Poesie diejenige ist, die ein wirklicher Abschnitt aus der Schönheitswelt seyn kann, weil hier Künstler, Dichter, und Dichtung in Einer Person vereinigt sind, so hat dieser Dichter auch überhaupt das Höchste in der Poesie geleistet. Hingegen Homer ist bloßer Künstler. Es mag nur Einen oder viele Homere gegeben haben, so besingen sie doch nur ein fremdes Leben, denn ihre Dichtung liegt ausser ihrem Leben. Sobald der Mensch aber etwas unternimmt, das ausser seinem eigenen Leben liegt, wird er Künstler und somit ist das homerische Epos in Rücksicht auf Poesie weit weniger als das des Sophokles. Homer und Sophokles sind also der Anfang und das Ende der poetischen Cultur durch die Manier, in der sie das Epische erreichen.

Wir glauben hiermit bewiesen zu haben, daß es keinen unumstößlichen Unterscheidungsgrund der Dichtungsarten gebe. Aber doch nehmen wir an, daß lyrische Poesie die Ergüsse des Gemüths darstelle, dramatische das Handeln der Menschheit, und epische die Betrachtung, die That, und die Begebenheit zusammen vereinigt schildere.

Ein lyrischer Erguß kann ruhig oder heftig seyn. Ein entzücktes trunkenes Gemüth äussert sich ganz anders als eine ruhige Betrachtung der Dinge; wo sich das Gemüth sammelt ist es

ganz

ganz anders gestimmt, als wenn es zur Wuth gereizt ist. Im ruhigen Gemüth gehen die Dinge gemach und in gleichförmigem Schritte vor der Seele vorbey, und Hohes und Tiefes ist sich gleich. Im exaltirten und brausenden Gemüthe wüthen die Dinge heran, und je excentrischer sie sind, je mehr hängt das Gemüth an ihnen; das Gemüth überschaut sie in raschem Taumel, wenn es trunken ist; es gefällt sich endlich überhaupt gerade in solchen Eigenheiten derselben, die seiner Stimmung zusagen, sey diese nun erhaben, oder resignirend, oder religiös u. dgl.

Folgendes Gedicht eines deutschen Meisters mag eine Probe seyn, wie sich im dichterischen Gemüthe eine Dithyrambe bildet.

Nimmer, das glaub mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bachus den lustigen habe,
Kommt auch schon Amor der lächelnde Knabe,
Phöbus der Herrliche findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen,
Die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich
Die irdische Halle.

Sagt, wie bewirth' ich,
Der Erdgebohrne,
Himmlischen Chor?
Schenket mir euer unsterbliches Leben
Götter! Was kann euch der Sterbliche geben?
Hebet zu eurem Olymp mich empor.

Die

Die Freude, sie wohnt nur
In Jupiters Saale,
O füllet mit Nektar
O reicht mir die Schale!

Reich' ihm die Schale!
Schenke dem Dichter
Hebe nur ein.
Netz' ihm die Augen mit himmlischem Thaue,
Daß er den Styx, den verhaßten, nicht schaue,
Einer der Unsern sich dünke zu seyn.
Sie rauschet, sie perlet,
Die himmlische Quelle,
Der Busen wird ruhig,
Das Auge wird helle.

Wir sehen hier in das Gemüth eines Menschen, der in der Schönheitswelt lebt, und den die Götter mit ihrer Gunst vorzüglich beschenken. Wir sehen, wie dieses Gemüth zuerst seine Begünstigung sich selbst gesteht, wie es dann die Götter wieder kommen sieht, was es von ihnen denkt, zu ihnen spricht, was ihm die Götter entgegnen, und wie schnell es göttlich wird, und die Göttlichkeit fühlt. Aber diese Ereignisse erfolgen alle im Fluge, kaum daß sich ihrer das Gemüth bemächtigt oder bewußt wird. Eben dieser rasche Lebensdrang erhebt die Schwingen des Liedes, und macht es zu einer Dithyrambe. Wir sehen, wie es im Gemüthe des Menschen zugeht, der schnell zu einem Gotte wird; und darum zieht der hörbare Ausdruck auch im drängenden Verse vor unserm Ohre vorüber. Jene ruhige

ruhige Beschauung der Dinge ist hier nicht zu treffen, wo sich das Gemüth seiner so umständlich bewußt ist, wo es die Dinge von allen Seiten betrachtet, und sie ruhig vorüber gleiten läßt. Hier mißt das Gemüth seine Verhältnisse zur Welt und Menschheit nicht aus, hier entwickelt es seine Ansichten der Natur und des Weltlaufs nicht mit der so beliebten Umständlichkeit, hier ist es nicht so ruhig gefaßt, um andere zu sich zu rufen, und sich in ihrer Existenz mit zu freuen. Hier merkt das Gemüth endlich nicht auf andere, ob sie ihm Freund oder Feind sind, ob sie mit ihm ähnlich denken und handeln oder nicht, ob das Schicksal wenig oder viel für sie gethan habe, oder was ihre Geschichte sey.

Wenn aber des Nachts ein Waldbruder bey einem andern Dichter singt:

Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall,
Laß deine Stimm' mit Freudenschall
Auf's lieblichste erklingen,
Komm, komm, und lob' den Schöpfer dein,
Weil andre Vöglein schlafend seyn
Und nicht mehr mögen singen:
Laß dein
Stimmlein
Laut erschallen,
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort oben.

Ob

Ob schon ist hin der Sonnenschein
Und wir im Finstern müssen seyn,
So können wir doch singen
Von Gottes Güt' und seiner Macht,
Weil uns kann hindern keine Macht
Sein Lob zu vollenbringen.
Drum dein
Stimmlein,
Laß erschallen
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort oben.

Echo, der wilde Wiederhall,
Will seyn bey diesem Freudenschall
Und lässet sich auch hören;
Verweist uns alle Müdigkeit
Der wir ergeben allezeit,
Lehrt uns den Schlaf bethören.
Drum dein
Stimmlein
Laß erschallen,
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort oben.

Die Sterne, so am Himmel stehn,
Lassen sich zum Lobe Gottes sehn
Und thun ihm Ehr beweisen;
Auch die Eul, die nicht singen kann,
Zeigt doch mit ihrem Heulen an
Daß sie ihn auch thu' preisen:
Drum dein
Stimmlein
Laß erschallen,
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort oben.

Nur her mein liebstes Vögelein,
Wir wollen nicht die faulsten seyn
Und schlafend liegen bleiben,
Sondern bis daß die Morgenröth
Erfreuet diese Wälder öd
In seinem Lob vertreiben.
Laß dein
Stimmlein
Laut erschallen,
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort oben.

so wird dieser Erguß des dichterischen Gemüthes nothwendig zum Liede, d. h. zum andern Extrem des vorigen, nemlich der Dithyrambe. In dem Gemüthe dieses Waldbruders hat sich Gottesfurcht und poetisches Leben wundersam vermählt. Ob er auch wohl in einer dichterischen Welt lebt, wo die Nachtigallen und das Echo menschlichen Sinn besitzen, daß man sie zu gleichen Ergüssen des Gemüths entweder auffordern oder schon bereit finden kann, wo die Sterne sich nur gewisser Zwecke wegen zeigen, also einen vernünftigen Willen besitzen, und wo selbst der ungeschikte Nachtvogel nicht ohne einigen Verstand ist, so reißt doch dieses den Waldbruder nicht zum Taumel hin, sondern er sucht diese wundersamen Naturwesen zum Lobe Gottes zu vermögen. So wie ihm also die Welt von der einen Seite so offen und frey liegt, daß ihn sogar das Thier und der seelenlose Stern versteht, so entzückt ihn dieses doch nicht zum lauten

ten wilden Jubel, sondern er tritt furchtsam vor dem mächtigen Gott zurück, dessen Werk alles dieses ist, und ergießt sich in sein Lob. Aber dieses Lob selbst erfolgt nicht im raschen Fluge, sondern mit gemäßigter Besonnenheit, die auf alles sieht und merkt, alles genau bedenkt und betrachtet, und die sich so in ihrer Gewalt hat, daß sie einen und denselben Wunsch von Zeit zu Zeit mehreremale wiederholt äussert. Diese ruhige Stimmung liegt auch im Sylbenmaaße, d. h. in der Art, wie sich die Gedanken hörbar bewegen.

Man sieht an beyden Gedichten, was es heiße, des Dichter liebe die Bildersprache. Für unsere gewöhnliche Welt ist es freilich nur ein Bild und nichtiger Schatten, daß es eine Natur gibt, die von sichtbaren Göttern sichtbar regiert wird, und wo das Thier und alle leblosen Dinge doch von einem Geiste beseelt sind, der sie fähig macht, mit Verstand in das menschliche Leben einzugreifen; aber für eine dichterische oder Schönheits-Welt sind diese Wesen wirklich vorhanden, denn ihre Annahme macht eben die Poesie möglich. Wenn man also sagt, der Dichter liebe die Bildersprache, so sagt man nichts Weiteres als, der Dichter sey Dichter.

Wenn man sich an beyde Extreme der lyrischen Gedichte hält, die wir charakterisirt haben, so kann man leicht alle andern Arten, die zwischen ihnen liegen, bestimmen. Wir gehen daher zur dramatischen Poesie fort.

In

In der dramatischen Poesie sieht man, wie die Menschen der Schönheitswelt gegen einander handeln. Deswegen liegt in gutberechneten Dramen der gefällige Erfolg aller einzelnen Scenen und ihr verhältnißmäßiger Antheil am Ganzen, denn in der Schönheitswelt ist nichts zufällig, sondern alles ist zu einander berechnet und bezogen. Man giebt dem Drama daher eine einzige That vor, und läßt sie sich von den damit sich befassenden Personen produciren. Jede Person muß also ihren Antheil an der erfolgenden That haben. Aber eine That gebiert sich nie schnell, und daher muß sie auch nur gemach im Drama vorrücken, sonst wird es Kinderspiel. Also muß sie alle Gesetze des Gemüthes durchgehen, d. h. der Mensch muß dazu durch das Verhängniß gezwungen zu seyn scheinen. Das Verhängniß stellt sich in dem Verhältniß vor, worinn der Charakter des die That ausübenden Menschen zu seinem Zeitalter, zu der Geschichte, zu seinen nächsten Umgebungen, zu seiner Familie, zu seinem Wirkungskreise ꝛc. steht. Daher müssen mancherley Menschen aus seinem Kreise mit in das Drama gezogen werden, damit man keine Seite des Verhängnisses vermisse. Diesem Verhängniß sucht nun der Mensch zu entfliehen, und die Versuche dazu nnd die Schilderung des Verhängnisses (der spielenden Personen) machen die einzelnen Scenen des Stücks aus; aber endlich überwältigt es ihn; oder er es. Daher ist das Drama ein Streit des Menschen

schen mit dem Schicksale. Überwältigt der Mensch sein Schicksal, so ist dieses eine freudige Begebenheit; überwältigt den Menschen aber das Schicksal, so ist dieses ein Trauerspiel. Hätte Philipp sich selbst, d. h. sein Schicksal überwinden können, so hätte Don Carlos Stoff zu einem Lustspiele gegeben, das damit geendigt hätte, daß er die Elisabeth vom Vater zur Gattin erhalten hätte.

Der Don Carlos, den uns der deutsche Meister gegeben hat, ist vielleicht das vollkommenste Drama, das es gibt.. Hier gebiert sich Philipps endlicher Sohnesmord so vollkommen nach den Gesetzen des Verhängnisses, daß man beynahe den Reichthum der mannigfaltigen Individualitäten übersieht, in denen sich dieses Verhängniß darstellt. So wie Philipp selbst der höchste Charakter ist, so hängt sich alles Große an ihn in der mannigfaltigsten Gestaltung, und spielt als Gegenwicht sowohl wie als drängender Genius. Diese Größe der Gestalten ist vielleicht die höchste, die ein Trauerspiel nur erreichen kann; für ein Lustspiel, wo das Schicksal nur zum Scherz dem Menschen Hindernisse macht, paßt eine solche Größe nicht, denn dieses will Menschen, die mehr oder minder Caricatur sind. Auch liegt jener Reiz so lebendig im Carlos, daß die Menschen mitten in der Beängstigung wieder zur Hofnung aufblicken, und über ihren jugendlichen Schwärmereyen die Schwere des Lebens so leicht ertragen, ohne sie doch zu ignoriren. Das

Ganze

Ganze ist durchaus lyrisch angelegt, und daher liegt reges Leben in ihm, und alles drängt und treibt zur Entscheidung. Es ist eins, ob man den Vater oder den Sohn zum Helden des Stücks macht, denn der eine ist das Schicksal des andern.

Für das Lustspiel schickt sich also jener schwere Gang des Verhängnisses und jene Tiefe der Gemüther nicht; leicht geht dieses einher, und die flachen Gemüther sehen und geben nur mildere oder stärkere Carikaturen. Im Lustspiel sehen wir in die komische Welt. Denn wie das Schicksal selbst hier nur zum Scherz Verwirrung anrichtet, die sich endlich in lauten Jubel lösen, so müssen auch die Menschen ihm gleichen, und das Universum sowohl als sich selbst komisch betrachten und darstellen.

Wenn nun der dramatischen Poesie die lyrische unterliegt, und also jede Person des Drama sogut als der lyrische Dichter von ihrem Ich ausgeht, und uns die Zustände desselben schildert, so muß das Epos nichts von dem allen haben. Es muß eine Darstellung seyn, wo der Dichter auch etwas schildert, mit dessen Schilderung aber sein Ich weder vermengt wird, noch der Grund davon ist, d. h. ein fremdes Leben. Weil nun der epische Dichter über sein Ich sich weghebt, so kann er im fremden Leben Betrachtung, That, und Begebenheiten sehen und schildern. Die Geschichte ist also sein Feld. Zieht er sich den Kreis weit, so schildert er eine Begebenheit,

heit, die ein ganzes Volk angeht; zieht er sich den Kreis eng, so schildert er das Leben eines einzelnen Menschen entweder ganz, oder in einem beliebigen Abschnitte desselben. Ein bloßes Gemählde (Vossens Luise) ist immer lyrisch, denn es kann nur eine Recapitulation des Dichters seyn, die er unabhängig für sich im Gemüthe anstellt; aber Göthe's Herrmann und Dorothea ist nicht Gemählde, sondern ein Epos, denn die Begebenheit regt die Betrachtung und die That an, und zieht beyde zu sich hinan. Es ist also kein lyrischer Drang, aus welchem lezteres Werk hervorging, und daher würde sich die gefällige Ausmahlung der Kleinigkeiten, wie sie im Vossischen Gedichte statt hat, nicht für dasselbe schicken. Ein Anderes ist es im Homer, wo die Menschheit noch im Kindesalter lebt.

Zu bemerken ist, daß sich auch die lyrische Poesie um Begebenheiten bekümmert. Aber sie nimmt sie entweder nur im Fluge mit, und bearbeitet sie für sich, nimmt also daher nur Anlässe zu lyrischen Ergüssen; oder wenn sie sie länger auffaßt, so läßt sie sie bloß Begebenheiten seyn, in welche weder eine Betrachtung noch eine That der sie betreffenden Individuen eingreift. So gleicht diese Art lyrischer Poesie jenem Zustande der Seele, wo sie sich vergangener Begebenheiten mit aller Umständlichkeit erinnert, gerade so, wie man etwa einmal eine gefaßte Wissenschaft recapitulirt. Daher sind die Idyllen und Lehrgedichte nicht epischer, sondern lyrischer

Natur,

Natur, nehmen aber das epische Metrum zur Darstellung, weil sie so gelassen erfolgen. Beyde Dichtungsarten sind also nur Versuche, wie sich das schöne Gemüth der Begebenheiten oder der Eigenheiten irgend eines Naturgegenstandes erinnert.

Seit kurzem hat man bey uns angefangen, mit grösserem Glücke südliche Versmaaße in unsere Poesie einzuführen. Diese Versuche sind um so größern Beyfalls würdig, als der modernen Poesie überhaupt mehr Musik eigen ist, und als jene Versmaaße eben die Musik der Gedichte erhöhen. Denn wenn einmal eine Poesie sogar die Musik der Reime sucht, wie die moderne, so muß sich jede Sprache bestreben, mit den andern in der musikalischen Ausbildung gleichen Schritt zu halten. Man wird dergleichen Bemühungen auch dann nicht tadeln, wenn etwa zuweilen der poetische Gehalt selbst über der Musik verlohren gienge, denn zuerst muß man sich im Mechanischen festsetzen, ehe die Totalität der Schönheit erreicht werden kann.

Eine der lieblichsten südlichen Formen sind die Sonnette, aber wie alles Moderne sind sie auch spitzig, und so schwebt der ganze Geist eines solchen Gedichts endlich zu einer Pointe zusammen.

So wie nun alles, was Poesie ist, metrisch eingekleidet seyn sollte, so wird man doch auch erlauben, daß sich Poesie in ungebundener Rede darstelle. Am ersten wird man es wohl der

epischen

epischen Poesie erlauben, daß sie sich zwangloser einkleide, denn ein fremdes Leben faßt sich nicht nothwendig in Versen auf. So entsteht der Roman. Göthens Herrmann und Dorothea ist sowohl ein Roman, als Wilhelm Meister ein Epos ist, aber was hier dem Roman und dort dem Epos die Grenzen schärfer abmißt, ist bloß die Darstellung. Durch die ungebundene Darstellung entfernt sich nemlich der Roman scheinbar von der Poesie, und daher ist ihm die größere Umständlichkeit gestattet, die bey einem durchaus poetischen (d. h. auch versificirten) Romane (dem Epos also) fehlen muß.

Das Leben des einzelnen Menschen sowohl als des gesammten Geschlechtes ist ein ewiges Treiben. Alle suchen durch die Unendlichkeit der Natur hindurch zu der Gottheit zu gelangen. So wie nun im gemeinen Leben dieser Zweck nur verworren und dunkel gefühlt wird, und der Rückschritte beynahe eben so viele zu seyn scheinen als der Fortschritte, so ist das Epos dasjenige allgemeine Leben, wo irgend eine der Anhöhen, auf welchen man zur Gottheit gelangt, dringender erkannt, und auf unverworrenern Gängen erstiegen wird. Aber so wie sich die menschliche Natur nur da am vollsten offenbart, wo sie ein geheimer Geist treibt und leitet, so wird sich der epische Mensch seines Zwecks mehr ahndend als hell und klar bewußt seyn müssen, wenn sich alle Reize eines unendlichen Menschenlebens in seiner Geschichte entfalten sollen. Der

Roman wird also die passendste Einkleidung für die vielseitige unendliche Richtung eines großen epischen Lebens seyn, denn wegen seiner ungebundenen Sprache kann er auch mit zu einem wissenschaftlichen Werke werden, wo es gleichsam mehr auf die Ergründung der Menschennatur angelegt ist.

Die Poesie ist nach unserer Annahme die Darstellung des Lebens, wo der Mensch wohl noch in der Natur lebt, aber über die meisten ihrer Mängel schon hinüber geschritten ist. Das höchste poetische Leben ist dasjenige, wo es gar keiner Wissenschaft bedarf, sondern wo der Zweck der Wissenschaft in der Mythologie schon erreicht ist. Es ist nicht bloße Fabel, daß einst die Götter unter dem jungen Menschengeschlechte gewandelt haben, sondern die Herrlichen haben wirklich über der Kindheit der Welt sichtbar gewaltet, und sich erst mit der vollen Herrschaft des freyen Willens aus der Welt verlohren, und sie werden wieder kommen, wenn das Reich der Freyheit untergegangen ist. Die Wissenschaft führt uns also endlich die Götter wieder herbey, aber je mehr man in der Wissenschaft lebt, je ferner scheinen sie noch. Mit den Göttern scheint auch die höchste poetische Welt noch entfernt zu seyn, und daher wird ein Roman, der die Menschennatur in ihrer größten Vielseitigkeit ergründet, eben sowohl zu einem poetischen als zu einem wissenschaftlichen Werke. So ist also der vorzugsweise Roman zu nennende Wilhelm

helm Meister dadurch ein wissenschaftliches Werk, daß er das Künstler- und Weltleben in allen Abstufungen zeigt, die Kunst und Welt durch die verschiedenartigsten Individuen kenntlich macht, und allen mannigfaltigen Lebensdrang in den unendlich mannigfaltigsten Nüancen, Höhen und Tiefen schildert; aber dadurch ist er wieder die höchste Poesie, daß diese Gestalten alle so leicht, so voll, so üppig ihr Leben verarbeiten, daß sie alle ein so gefälliger und reizender Gang des Schicksals an einander führt, daß der Dichter seine Weltansichten nicht offen, wie vom Katheder herab, demonstrirt, sondern sich tief im Hintergrunde versteckt, und das Werk der Betrachtung sich gleichsam durch den Zufall gebähren läßt. Denn in aller Poesie soll das Werk der Freyheit verschwinden, und das verborgene Fatum allein die Naturen zum Wechsel des Spiels antreiben: die ist also die höchste, wo ein großer Zweck der Freyheit unendlich gelöst ist, und doch nicht der Dichter, sondern gleichsam eine Gunst des Geschicks die Auflösung bewirkt hat.

Es ist immer merkwürdig, daß die Alten keine Romane gehabt haben, sondern daß sie die epische Poesie nur rein ausführten. Es war auch unmöglich, denn Romane gehören nur dem Zeitalter an, das die Natur des menschlichen Gemüthes erforscht, und die Lebenswissenschaft in so hohe Achtung bringt. Ein bloßes Lehrgedicht ist immer nur eine logische Operation, und durch dasselbe ist es nicht möglich, das Leben vollstän-

dig darzulegen, denn das Leben steht wohl unter einem allgemeinen Begriffe, aber die Art, wie es diesen allgemeinen Begriff ausführt, mag nur eine Geschichte anschaulich machen. Eine vollkommene Darlegung des menschlichen Lebens wird also, so viel Studium sie auch gekostet haben mag, doch nicht als Wissenschaft, sondern als Poesie auftreten, so daß der Stamm durchaus ein Gedicht ist, dessen Zweige nur die Resultate einer tiefen und vielseitigen Lebenswissenschaft merklicher als Blüthen hervortreiben, als das reine Epos.

Was uns indessen der Roman seyn muß, mußte den Alten die Fabel seyn. Denn noch tief lebte in ihrem Gemüth jene goldne Zeit, wo sich Gottheit und Natur noch nicht entfremdet hatten, sondern die schützenden Götter über eine kindliche Menschheit und ein sprechendes Thiergeschlecht die väterliche Obhut führten; alles, was jezt streng geschieden ist, lebte damals in schöner Gleichheit und Freundschaft, die Thiere sprachen, die Menschen wandelten wie freundliche Kinder unter ihnen, und ein herrliches Göttergeschlecht war bloß die erfahrnere leitende Anverwandschaft der unschuldigen Menschheit. Diesem befangenen unschuldigen Kindersinne mußte natürlich die Thierheit klüger als die Menschheit erscheinen, weil die Natur in jener ihr Resultat so leicht und sicher erreicht, und so glaubte er das als Werk der Freyheit und Besonnenheit, was nur die Folge eines bewußtloßen aber kräftigen

Natur-

Naturtriebes war. Die Lebenskunst der Thiere war die Ausführung ihrer Romane, und so entstanden die Fabeln.

Die Fabeln sind also das eigentliche Geschöpf eines kindlichen Zeitalters, und beym erfahrnern Zeitalter wird nur derjenige Geist ächte Fabeln liefern, dessen poetischer Sinn die Welt kindlich auffaßt, und dessen Lebenserfahrungen sich durchaus naiv aussprechen. In ihm wird sich, wofern er wirklich ein ächter Geist der Fabeln ist, jene Zeit so lebendig und innig regen, wo die der Natur nun entwichenen Geister noch im Feld, Wald, Thal, und Gebirge wohnen, und die Thierwelt in unbefangener Sicherheit verständig mit einander umgeht, als ob er ganz in sie zurück versezt sey. Denn nichts erinnert mehr an das eiserne Zeitalter, als wenn ein Dichter nach der Mythologie hascht, ohne sie zu erreichen. Wenn die Mythologie zum bloßen Spiele eines müssigen Verstandes geworden ist, der ihre bekannten Charaktere nur dazu braucht, um die Armuth an Dichtergeist dahinter zu verstecken, so wird sie das Trockenste und Abgeschmackteste, was es nur geben kann. Viele Exempel hat das moderne Zeitalter davon aufzuweisen.

Wenn also Romane und Fabeln wohl um der Lehre willen sind, so sind sie doch keine Lehrgedichte. Ein solches kündigt sich vielmehr offen als solches an, während die erstern diesen Zweck nie bekennen. So wie in den erstern eine Geschichte

schichte die Lehre herbeyführt, so ist der Gegenstand des leztern die Natur, und zwar entweder ganz oder nach irgend einer beliebigen Ansicht. Im Roman und der Fabel ist es immer ein individueller Begriff, der sich zum Leben verarbeitet; im Lehrgedichte ist es hingegen ein allgemeiner Begriff, der mehr unter der Herrschaft der Physik oder des Mechanismus überhaupt steht, welcher sich nach allen seinen Ansichten dem schönen Gemüthe des Dichters darstellt. Aber so wie in aller Poesie, so wird auch im Lehrgedichte die Natur würdig, edel und groß aufgefaßt, ihr Thun nach einem hohen Sinne genommen, und die Anverwandschaft mit der Gottheit besonders, wenn gleich auf dem ersten Blick ungeahndet, hervorgehoben.

Da das menschliche Bedürfniß immer zur Poesie hintreibt, und diese nur da recht gedeiht, wo das Herz die Anwesenheit der Götter fühlt, so wird die Philosophie etwa einen Ersatz für die Mythologie dadurch auffinden, daß sie den Weltgeist entdeckt, dessen geheimes Spiel das mannichfache Thun der Natur und Menschheit ist. Wenn also die Philosophie so weit kommen könnte, daß sie eine solche Welt- und Naturansicht herbeyführte, die alle Thätigkeiten des Universums von einem gleichen Geiste bewirkt, gehalten und geleitet vorstellte, und man in dem Thun aller Wesen den Dichter so leicht erblickte, wie man ihn hinter allen Personen eines Schauspiels erblickt, so würde dadurch schon für die

gegen-

gegenwärtige Periode der Welt eine Mythologie vorhanden seyn. Denn alsdann hätten alle Thätigkeiten der Menschheit und alle Kraftäusserungen der Natur einen doppelten Sinn, einen sichtbaren und einen unsichtbaren, und wenn der sichtbare nur auf die nächste Gegenwart ginge, so bezöge sich der unsichtbare auf den verstekten Weltgeist, und der Dichter sähe die Welt durchaus von einem Geiste durchdrungen und beherrscht. So wie nemlich die Sehnsucht hinter die Schranken der Natur zu dringen strebt, so sucht der Dichter nach dem verborgenen Geiste aller Dinge, und so wie er ihn wirklich leichter findet, als die Profanen, so ist ihm wieder der poetische Aufflug zu demselben und der Umgang mit demselben um so mehr erleichtert, wenn auch sie nicht ohne Ahndung desselben sind, und er eine grössere Bekanntschaft mit demselben bey ihnen voraussetzen kann. So lebt er dann unter einem allgemein erkannten und gefühlten Einflusse der Gottheit, und was die wissenschaftliche Welt Herrliches in der Idee von derselben auffindet, das gestaltet sich bey ihm in ein Sichtbares und Hörbares. Glücklich für ihn, wenn diese Ideen selbst groß, erhaben, unendlich weit, und doch innig tief sind, und aus ihnen leicht alle endlichen Gestaltungen des Universums ausfliessen.

Ohne unsere Bemerkung wird man schon einsehen, daß nun wirklich eine solche mythologische Periode durch die großen Ereignisse in der Philo-

Philosophie herbeygeführt worden ist, und daß es bloß an den Dichtern liegt, wenn sie die neue Weihung noch nicht empfangen haben.

Eine solche Philosophie hat das Vorzügliche, daß sie für jede Art der Dichtung überhaupt, besonders aber für die Romane, Fabeln und Lehrgedichte ein glücklicheres Zeitalter bereitet. Denn so wie jedes große Leben eine deutlichere Offenbarung des Weltgeistes genannt werden kann, und der Roman also vermittelst dieser philosophischen Mythologie leichter das Leben in Wundern spielen lassen mag, so wird das Lehrgedicht in dem Spiele der mechanischen Natur schon mehr Persönlichkeit entdecken, mithin dasselbe mehr zu einer Geschichte verarbeiten können. Denn so wie Geschichte das höchste Ziel aller Poesie ist, so wird ein Lehrgedicht diesem Ziele so näher stehen, wenn es alles mechanische Thun der Natur als das Resultat vergangener Begebenheiten aufstellt, wo man in der Welt also überall auf die Spuren eines verschwundenen Götter- und Heroenlebens trift. Daher haben die Lehrgedichte der Alten den schönen Reiz, daß sie die Natur als die Ruinen eines untergegangenen Geschlechts darstellen, und bey den Constructionen derselben nicht mit todten Massen, sondern lebenden Elementen beginnen, welchen Reiz ein jetziges Lehrgedicht sich auch nun zueignen können wird. Für die Fabel aber wird durch eine solche Mythologie der Vortheil entstehen, daß sie die Thierwelt wirklich wieder als dasjenige Geschlecht betrach-

betrachten können wird, durch welches, wie ein neuer Dichter sagt, die Erde mit sich selbst Gespräche hält, sich selbst tröstet und freut, erzürnt und beruhigt. Denn so wie der Weltgeist durchaus über alle ausgegossen ist, so lebt er auch in den Thieren, und nur uns erscheint das ein bewußtloser Trieb, was sich selbst seine Vorzüge nicht laut erzählt. Im Heiligthume der Naturphilosophie lebt aber der Dichter mit der Thierwelt befreundeter, und diese schließt ihm ihr verborgenes Leben und alle Erfahrungen desselben mit kindlichem Vertrauen auf, und so findet er das als längst von ihr erworbenes Resultat, was den Menschen eine vieljährige Erfahrung erst mittheilt.

Zweyter Abschnitt.

Von der Schauspielkunst.

Unter allen sogenannten schönen Künsten steht die Schauspielkunst der Dichtkunst am nächsten, denn man kann die sich mit ihr beschäftigenden Künstler durchaus als Lyriker ansehen.

Einer=

Einerseits von dem freiwilligen Drange des Herzens begeistert, von der andern aber durch ein unbegreifliches Schicksal gelenkt, glaubt jeder dieser Lyriker frey für sich zu handeln, und doch geht aus dem vereinigten Thun aller eine gemeinschaftliche Handlung hervor. Was an dieser Handlung jedem für ein Antheil gebührte hatte das Schicksal bestimmt, und so lag die Anordnung aller einzelnen Parthien in dem Geiste, der sie alle verborgen trieb. Dieser Geist ist freilich der eigentliche Dichter des Stücks. Aber nur jezt, wo die Schönheit noch ein Ideal ist, muß es einen Dichter geben, der in sich das Schicksal darstellt, das einst alle menschliche Handlungen zu einem gemeinsamen Zwecke anordnen wird.

Zu diesem Geiste muß sich nun der Schauspieler zu erheben wissen, und wie dem Dichter die Gestalten in der Stunde der Begeisterung erschienen, muß er (der Schauspieler) sie darstellen. Er muß also dem Dichter ganz gleich stehen, und was jener in hörbare Worte einkleidete, muß er in sichtbare Gestaltungen seines Körpers einkleiden. Er soll also wissen, wie sich ein Inneres in Pantomimen äusserlich darstellen lasse, und diese Pantomimen alle zu Regungen der Schönheit verarbeiten. Ein vollendetes System der Physiognomik wird freilich erst die erstere Aufgabe zur systematischen Kunst erhöhen: bis dahin mögen also fragmentarische Belehrungen (Engels Mimik) gelten.

Jede

Jede einzelne Rolle eines Stücks ist also nur aus dem Ganzen erklärbar. So wie der Druck des Schicksals stärker oder schwächer auf der Menschheit des Drama's liegt, so muß man an jedem einzelnen Spieler dieses Maas der Schwere gleichmäßig gewahr werden. So phantastisch gekleidet z. B. eine Eboli seyn, und so phantastisch sie auch in ihrer Liebe zu Carlos leben mag, so wird doch die Schwere des Schicksals, das jene Menschen alle gegen einander anregte, auch über ihrem Haupte schweben, und ihrer Phantasterey eine große Haltung verleihen. So wird sich auch Carlos in der Liebe zur Elisabeth nicht so jugendlich benehmen, wie etwa ein Romeo zur Julie. Aber Carlos wird in anderer Hinsicht entschiedener, kräftiger und jugendlicher handeln, als Hamlet. Der feine Tact des Schauspielers wird die gehörige Nüance des Lebens allein zu ergreifen verstehen.

So wie die Menschheit der Schönheitswelt durchaus in Versen spricht, so soll auch jedes Schauspiel in Versen verfaßt seyn. Bey dem Vortrage derselben soll der Schauspieler sowohl nach dem Sinne sprechen, als auch zugleich die Musik (das Metrum und den Reim) mit hervorheben. Denn da der Sinn durchaus unter der Musik steht, so soll diese besonders mit ertönen, aber nicht auf eine grelle Art, wie man etwa Schüler sich im Scandiren üben hört, sondern in leichten Anklängen. Die Schönheit bewegt sich überall mit leichtem Anstande, und so

soll sich auch das Gemüth in dem musikalischen Maas der Sprache leicht ergießen.

Das Schauspiel sollte freilich durchaus Oper seyn, denn wenn einmal Kunst seyn soll, so soll man sie immer in ihrer höchsten Totalität ergreifen. So wie uns indessen schon ein bloßer Umriß das vollendete Gemählde ersezt, so mag also auch ein Schauspiel ohne Musik uns vergnügen.

Die Schauspielkunst stellt uns das eigentliche Dichten und Weben der dichterischen Zeitalter vor, und daher muß sie auch alles Äussere mit ergreifen, das nur irgend die Schönheitswelt charakterisirt. So wie die Schauspieler selbst durchaus schön seyn sollten, und dieses nun ausser ihrem guten Willen liegt, so soll doch ihr Anstand, ihre Gebehrde, ihre Haltung, ihre Kleidung, ihr Dialect hohe Schönheit verrathen, denn dieses läßt sich durch Studium erreichen. Zugleich sollen die Decorationen die schöne Welt abbilden. Aber über alles soll eine gleiche Einheit herrschen, und wenn z. B. irgend eine Vorstellung alter Zeiten gegeben wird, so soll der Schauspieler eben sowohl eine antike Haltung und Darstellung nehmen, als seine Kleidung, Waffen, die Zimmer, Geräthe, die Häuser, und alles Äussere genau zu jener Epoche passen soll.

Die meisten Dichter versehen es darinn, daß ihre Stücke zu sehr Declamationen sind, die sich zur äusseren Anschaulichkeit nicht wohl oder doch nur schwer verarbeiten lassen. Indessen liegt auch der Fehler mit an den Schauspielern, die nur bey

einer flachen gehaltlosen Dichtung zum äussern Leben zu kommen verstehen. Dieses mag der Grund seyn, warum so viele mittelmäßige und schlechte Stücke doch auch bey den Gebildetern noch einiges Glück machen.

Im Ganzen aber sind die Dichter doch immer noch besser als die Schauspieler. Diesen leztern fehlt es meistens an Bildung, uud wenn sie ja etwas gut ausführen, so hat die Einsicht wenig Antheil dabey. Man bemerkt daher immer, daß sie sich nie gleich bleiben, sondern da am meisten glänzen, wenn Begebenheiten Schlag auf Schlag erfolgen; wenn sie hingegen Stücke von höherem Sinne vortragen sollen, wo wirkliche Thaten vom Verhängniß gebohren werden, so wird ihr Vortrag zur Declamation, an der das Herz und das Schicksal keinen Antheil hat. Man kann daher gar wohl behaupten, daß es unmöglich sey eine gute Vorstellung des Don Carlos, oder eines jeden andern Stückes von gleichem Sinne zu sehen. Wenn auch die männlichen Rollen noch ziemlich ergriffen würden, so würde es doch keine Frauen geben, die die Elisabeth und die Eboli nach allen Nüancen so genau ausführten, als der Dichter sie dargestellt hat. Denn dem weiblichen Geschlechte ist es durchaus unmöglich einen Charakter getreu durchzuführen, ohne von der Höhe desselben zu den gewöhnlichen Weiberschwachen herabzusinken.

Es gibt eigentlich nur Lustspiele und Trauerspiele, und nicht noch ausser ihnen Schauspiele.

Was

Was man jezt so oft mit diesem Nahmen belegen hört, ist nur ein Lustspiel, wo das Komische nicht zum Leben kommt; Schauspiel ist ja auch nur der Gattungsbegriff vom Lust- und Trauerspiel, und kann als solcher nicht zu einer Art gemacht werden. Die große Menge der Theaterstücke, die die vielen Theater nöthig machen, steht in keinem Verhältniß zur Anzahl der tragischen und komischen Dichtergenies, und daher füllt man die Lücken mit sogenannten Schauspielen. Es ist freilich eben so schwer ein komisches Stück zu produciren als eine Tragödie nur selten gelingt, aber eben deswegen sollte man alles thun, was die komische Kunst befördern könnte. Dahin gehört vorzüglich die Wiedereinführung des Harlekins, in dem sich die komische Welt so gut concentriren könnte. Einen Versuch der Art findet man in der zweyten Nummer der Quartalschrift Pözile, Coburg 1801, in dem Stücke: der Harlekin. Ein witziger Kopf könnte dieses komische Subject leicht in allgemeine Achtung bringen.

In der Schauspielkunst sind die Figuranten eben so wichtig, als die eigentlich Spielenden. So wie unter den Spielenden selbst viele Personen eigentlich nur Figuranten sind, die bloß den Stand oder die Verhältnisse der eigentlich Handelnden anschaulich machen (z. B. Lerma im Don Carlos), so sind die Statisten als solche anzusehen, die bloß durch Pantomimen ihre aufhabende Rolle, sey diese auch unbedeutend, darstellen.

len. Die Statisten sollten also im äussern Ausdrucke beynahe größere Künstler seyn, als die wirklichen Schauspieler.

Dritter Abschnitt.

Vom Tanze.

Der Tanz zerfällt in einen künstlerischen und gemeinen Tanz.

Der künstlerische Tanz besteht in Balleten. Ein Ballet ist ein Lustspiel, dessen Gang man nur aus den Gesticulationen der Tänzer erkennt, denn wenn die Tänzer auch sprächen, so wäre das Ganze eine Oper. Nur die Freude arbeitet sich im Tanze aus, und darum ist das Ballet nothwendig ein Lustspiel.

Ausser was bloßer Gestus ist und was also mehr zur Schauspielkunst gehört, muß jede Regung des Tanzes ebenfalls einen Sinn haben. Im Ganzen schweben die Gestalten hier, und jede

de Bewegung erfolgt leichter und gleichsam im Fluge; aber weil es eine unendliche Menge verschiedener Bewegungen geben kann, so muß auch eine wechselsweise Beziehung derselben auf einander vorhanden seyn. Diese Beziehung geht aus der Einheit hervor, unter der alle stehen, und zu der jede einen Sinn hat.

Die gewöhnlichen Tänze des Lebens haben mehr die Näherung beyder Geschlechter zum Zweck, als die Kunst: man dreht sich mit dem Mädchen im Kreise, oder hüpft und springt mit ihr herum. Hier ernste Forderungen hoher Kunst zu machen geht nicht an; bloß von der allgemeinen Art des Umgangs nimmt der Tanz seine Regeln. So waren z. B. die Menuetten nur so lange beliebt, als die Art des Umgangs beyder Geschlechter steife Galanterie, spitze Förmlichkeit, gravitätische Grimasse war, gerade wie der Charakter dieses Tanzes; so mußten aber auch die schottischen Tänze bey dem Zeitalter beliebt werden, wo sich Weib und Mann freyer gegen einander benehmen, und wo man das Weib auch durch die kräftigen Regungen der Glieder zu gewinnen hoffen kann, was der geheime Sinn der schottischen Tänze ist. Sie sind also ihrem Zwecke sehr angemessen, aber desto kunstärmer, denn die lange müssige Reihe der Figuranten contrastirt zu sehr mit dem arbeitenden Tänzer. Wohl zeichnen sie sich durch die unendliche Mannichfaltigkeit der Schritte (Pas) aus, aber immer stechen diese von der Ruhe des übrigen Körpers, der sich

höch-

höchstens nur durch feste Haltung thätig äussert, zu sehr ab. Wie die Menuetten sind also die Schottischen bloße Äusserungen eines Zeitalters, das noch in Extremen hin und her schwankt. Freilich ist es auch nicht möglich etwas künstlichere Tänze da zu arrangiren, wo sich die meisten Tänzer erst auf dem Tanzsaale bey einander finden. Auch würden künstlichere Tänze gar zu viele Vorbereitungen erfordern. Kurz, so lange nicht der Sinn für ächte Kunst stärker hervortritt, und so lange man im Tanz nur den schönern Umgang der Geschlechter bezweckt, ist an keine allgemeine Reform der Tanzkunst zu denken.

Glücklich sind wir also, daß wir doch in den Quadrillen bereits einen Anfang zur schönern Tanzkunst haben. Hier sind die starken Contraste zwischen Figuranten und activen Tänzern nicht, wie im Schottischen, sondern die Paare ruhen und tanzen in schneller Abwechselung; hier herrscht wohl eine strenge Folge der Touren, aber dennoch sind die mannigfaltigsten Abwechselungen dazwischen möglich; hier ist die Einheit bey aller Mannigfaltigkeit dennoch leichter als irgendwo zu übersehen, und der schöne Verein umschlingt nur vier Paare.

Unsern Tänzen fehlt es also erstlich daran, daß sie bloß die Füsse und nicht auch den übrigen Körper arbeiten lassen, zweytens daran, daß sie gar zu einförmig und kleinlich angelegt sind. Denn in der That ist nichts mehr ohne alle Kunstbedeutung, als eine Colonne von funfzig und

mehr Paaren, die dieselben Touren dritthalbtausend und mehr mal in rascher Folge wiederhohlen. Daher heitert ein solcher Tanz die Tänzer nicht auf, wenn sie nicht schon die Freude mitbringen. So verschieden man auch bey den schottischen Tänzen die Schritte machen kann, so einerley sind sie doch ihrem Gehalte nach.

Wenn man also auch nicht zu Tänzen höheren Sinns fortgehen wollte, wo auch der übrige Körper mit in Thätigkeit käme, so könnte man doch solche Tänze erfinden, die in der Art der Bewegung (dem Tacte oder den Schritten) und in der Gruppirung (den Touren) mannichfaltiger wären. So wie man bey den Quadrillen z. B. mit unter auch walzt, so könnte man Tänze aus allen bisher üblichen Schritten combiniren, und statt der einförmigen Touren künstlichere Verkettungen und Entwickelungen der Tänzer ausführen. Die Schwierigkeiten würden bey weitem nicht so groß seyn, als man sie sich wohl vorstellt, wenn man einmal überhaupt nur in einer solchen Aufführung einiges Glück gemacht hätte, und der angeregte Kunstsinn nun jede höhere Freude auf solchem Wege allein nur zu finden hofte. Die Musik müßte aber freilich zu jedem solchen Tanze besonders componirt seyn.

Wie für das Individuum allein die Tanzbewegungen zu beurtheilen sind, ist im Artikel von der Schönheit der Bewegung im vierten Abschnitte des allgemeinen Theils gezeigt worden.

Vier=

Vierter Abschnitt.

Von der Reitkunst und Fechtkunst

Auch die Reitkunst gehört mit unter die schönen Künste. Sie sucht freilich zuerst das Pferd zu gewöhnen, sich in den mancherley Arten des Gangs und der Wendung leicht zu bewegen und sich leicht hinein zu versetzen; aber wenn alle diese Bewegungen mit der größten Leichtigkeit gefällig erfolgen, werden sie eben dadurch zu schönen Bewegungen.

So sucht der Reiter das Pferd nicht allein deswegen auf die Croupe zu setzen, damit es allenthalben gleich schwer trägt, sondern auch damit seine Bewegungen mehr freyes Spiel zu seyn scheinen, und es das Vordertheil stolzer heben kann. So lernt der Reiter selbst nicht allein fest sitzen, und das Pferd gut führen, sondern er lernt auch mit Anstand und Würde sitzen, und spielend und leicht das Pferd durch die verschiedenen Schulen durchführen.

Die Reitkunst hat also wohl auch ihren Zweck für sich, aber ihr höchster Zweck möchte der Krieg seyn. So hat z. B. der Redopp, das Traversiren, und ähnliche Schulen doch nur den Zweck, das Pferd zu gewöhnen, um und zwischen feindlichen Reitern alle die Gänge leicht zu machen, die der bewafnete Reiter desselben zum Angriff oder zur Vertheidigung zu machen für nöthig findet. Und wenn auch bloß ein Adjudant eines Regiments beym Stellen der Soldaten Redopp ritte, würde sich der kriegerische Zweck dieser Schule schon ergeben. Die Reitkunst bestände also in der Leichtigkeit, den Krieg zu Pferde in schönen Bewegungen zü führen. Daher arbeitet auch die Fechtkunst dahin, alle Bewegungen beym Hauen und Stechen mit Anstand zu verrichten.

Es gehört also auch die Fechtkunst mit unter die schönen Künste, ob sie gleich nur Angriff und Vertheidigung zum Zweck hat. Denn so wie im Menschen nur die höchste Schönheit ertroffen wird, so ist auch jede Kunst eine schöne, die den Menschen unmittelbar zum Zweck hat. Alle andern Künste haben den Menschen auch wohl zum Zweck, aber nicht zum nächsten Zwecke. Ein Waffenschmied z. B. verfertigt freilich seine Waffen zu dem Zwecke, damit sie der Mensch braucht; aber der Mensch selbst geht ihm bey der Ausübung seiner Kunst verlohren, denn die Verfertigung der Waffe selbst ist sein Hauptaugenmerk. Wenn also dieser leztere Künstler am

Feuer

Feuer steht, sein Eisen glüht und hämmert, schleift und polirt, so hat er bloß den todten Stoff vor Augen, während der erstere Künstler (Fechter) mit seinem Werkzeug (dem Schwerdte) den lebendigen Menschen bezielt, und alle Hiebe oder Paraden mit Gewandheit und gefälligem Anstande ausführt. Ein Wundarzt hat dagegen auch nur einen todten Stoff vor sich, denn sein Kranker ist nur der ganz passive Stoff seiner Thätigkeit, also diese selbst keine schöne.

Was also der höchste Vortheil im Reiten und Fechten ist, dort z. B. der beste Sitz und hier der beste Hieb und Stich, der die wenigste Blöße gibt, gehört auch mit zur größten Schönheit solcher Thätigkeiten, denn hier ist der höchste mechanische Vortheil zur Schönheit unentbehrlich. Die Schönheit ist überall die Natur auf ihrer höchsten Stufe, uud die Bewegungen desjenigen Pferdes, das auf das höchste Gleichgewicht zugeritten ist und sie mit edlem Anstande vollendet, und desjenigen Fechters, der am schnellsten, leichtesten und sichersten hauet oder sticht und den Körper doch dabey in gefälligen Linien spielen läßt, sind immer auch die schönsten in dieser Art.

Die vorzüglichsten Schönheitsdarstellungen hierinn sind also diejenigen, wo gute Reiter guter Pferde zugleich auch gute Fechter und Kämpfer sind, und sich mit einander zur Aufführung eines Lustgefechtes vereinigen. Diese Gefechte müssen aber nicht solche seyn, wie wenn sich nach

der

der jeßigen Kriegskunst ganze Regimenter mit einander schlagen, denn hier ist der Mensch zu sehr Maschine. Nur solche Kämpfe, wie die homerischen Helden oder die alten Ritter mit einander führten, sind des Beywortes schön würdig, wenn sie in der höchsten Vollkommenheit ausgeführt werden.

Eine eigene Anwendung der Fechtkunst, die sie zu noch höherer Schönheit führen könnte, wäre ein Waffentanz. Der Waffentanz bestände in der Vorstellung eines Gefechtes zu Fuße, wo sich die Fechter aber nach den Regeln des Tanzes hin- und herbewegten. Hier könnte man viel schönere Scenen durchführen, als bey einem Lustgefechte zu Pferde, weil man keine Thiere zu lenken hätte. Freilich müßte die Fechtkunst aber der Tanzkunst manches aufopfern, wenn eine solche Vorstellung wirklich Unterhaltung gewähren sollte, so wie das weibliche Geschlecht auszuschließen wäre, wenn die Vorstellung selbst nicht etwa einen Kampf um Weiber beträfe.

Was bey jeder Bewegung Schönheit ist, die Regung des Gliedes in Wellenlinien, wird also auch hier die Schönheit ausmachen. Bey manchen Menschen gestaltet sich schon jede Regung von selbst nach dieser Form, bey manchen aber eckigt. Die leztern werden sich also zu bestreben haben, die Glieder an runde Regungen zu gewöhnen. Wenn der Mensch selbst schön ist, und ihm die Natur auch noch gefällige Gliederregungen verliehen hat, so wird er freilich die schön-

ste

ste Darstellung geben können, denn jede noch so schöne Regung verliert doch, wenn der Blick nicht auf einem schönen Körper ruhen kann. Der Kämpfer soll daher auch die Muskeln seines Gesichtes nie in den Ausdruck der Wuth zusammenziehen, so wenig er die Hiebe oder Stiche auf ungefällige Art führt. Denn so wie die Schönheit durchaus die Enden aller Dinge gegen Einen Mittelpunct leitet, alles Grelle ebnet, alles Widerstreitende bindet, und alle Mannigfaltigkeiten zu Einer Einheit und Gleichheit führt, so werden auch die Organe des Fechters nicht grell aus einander geworfen seyn dürfen, wenn sie ein gefälliges Bild gewähren sollen.

Fünfter Abschnitt.

Von der Musik.

Wir nahmen oben an, daß die Musik nur in so fern Sinn habe, als sie mit Gesang verbunden sey, und daß jede Musik ohne Gesang nur lyrisch oder episch betrachtet werden könne.

So

So ist ein Walzer deswegen eine lyrische Musik, weil er die Ausbrüche eines trunkenen Gemüths bezeichnet, das sich vor Freude im Kreise dreht. Nun sind diese Gemüthszustände eben so verschieden, als es nur verschiedne Walzer geben kann. So wie sich die Freude gelassen, oder schwärmerisch, oder sanft, oder rauschend, oder schmelzend und zart äussert, und alle diese Äusserungen in unendlich verschiednen Nüancen erfolgen läßt, so kann es auch eine unendliche Verschiedenheit von Walzern geben, die durch den Tact, die Tonart, und die Melodie ihre Verschiedenheit erreichen. Eine Tonart (z. B. F) ist männlich, eine andere weich (G), eine andere voll und weich (As), eine von schmetternder Lustigkeit (D), u. s. w. Die Wahl einer bestimmten Tonart ist also immer von einer eigenen Bedeutung, und je nachdem sie dur oder moll ist, kündigt sie ihre Bedeutung fest oder zaghaft an. Nach der Tonart hat die Melodie wieder ihren eigenen Sinn. Sie geht entweder in Extremen auf und ab, liebt große Schwünge, oder sie bleibt in gelassenem Schritte; sie ist entweder veränderlich oder bleibt stäte und sucht dieselben Töne gerne wieder; sie beginnt und bleibt entweder hoch, oder in der Mitte, oder in der Tiefe, alles nach einem besondern Grunde. Endlich ist der Tact entweder gerade oder ungerade, und die Bewegungen erfolgen abgemessen oder veränderlich, schnell oder langsam, oder in einer eigenen Vermischung des Langsamen und Hurtigen

launigt,

launigt, oder lustig u. s. w. Wenn man also einen Walzer nach diesen verschiedenen Rücksichten betrachtet, wird sich leicht die Nüance der durch ihn gemahlten Freude bestimmen lassen. Wird er dann von vielen Instrumenten zugleich ausgeführt, so kommt die Partitur noch mit in Betracht, in wiefern nemlich dieser oder jener Theil des Tanzes an ein besonderes Instrument vertheilt ist, das schon durch sich selbst einen eigenen Sinn hat.

So ist also jede Musik schon symbolisch, wenn sie auch nicht von Gesang begleitet ist, und ausser den lyrischen Musiken giebt es auch epische. Eine Symphonie ist z. B. episch, wenn jedes einzelne Instrument sich aus dem gemeinschaftlichen Thema loßzureissen strebt, die andern ihm wechselsweise mehr oder weniger nachgeben, und doch kein einzelnes den Sieg davon trägt, sondern alle durch ihren Streit das Thema nur indifferent machen. In lyrischen Musiken behauptet sich das Thema hingegen in seiner Differenz. Man kann also die Ausführung eines indifferenten Thema's als den Charakter der epischen Musik ansehen.

Hat aber die Musik noch Gesang, so wird ihr Sinn desto verständlicher, uud es wird sich aus der Vergleichung des Textes mit der Begleitung leicht ergeben, ob der Musiker und Dichter in Einem Geiste arbeiteten. Ein schönes Beyspiel solcher Harmonie gibt das Lied der Mignon im Wilhelm Meister: Kennst du das Land ꝛc. Der Charakter dieser Arie ist die heisse Sehnsucht nach dem italischen Himmel. Sie kündigt

sich

sich entschieden und feierlich durch die Langsamkeit der ersten Klänge und die Tonart an, die Tiefe und Gluth des Gemüths zeigt sich in den vollen ersten Accorden und deren Uebergang zu höhern Tönen, der Fortgang der Melodie ist weich, der Drang des Herzens offenbart sich im wechselsweisen Steigen und Fallen der Töne, und eine schmelzend-klagende Bitte, die sich anfangs bescheiden, dann auffordernder ausspricht, vollendet den Sinn des Ganzen. Aber auch der tiefgefühlte Schmerz des holden Kindes liegt in diesem zauberischen Liede so gut, als die Schwünge des italischen Gemüths, das mitten im kalten Norden die Welt der Schönheit nicht vergessen kann, die sich unter dem italischen Himmel aufthut. Jener Schmerz ist besonders gegen das Ende durch die halben Töne angedeutet, in denen die Stimme fortrückt, vorzüglich in denen bey d a h i n; und der Schwung liegt in dem Aufstreben der Melodie, und offenbart sich da am entschiedensten in der Mitte, wo die Melodie in B-dur geht, von dem hohen Es um eine ganze Octave plötzlich sinkt, schmerzlich in den halben Tönen fortrückt, und die größte Höhe im hohen F erstrebt. So wie diese mannichfaltigen Ausdrücke alle in dieser Arie wunderbar vereinigt sind, so ist sie ganz in ein südliches Colorit gefaßt. Man kann daher gar wohl von ihr sagen, daß sie nicht allein den bloßen Text, sondern die ganze Geschichte der Mignon in eine lyrische Darstellung aufgenommen habe, denn

was

was das ganze Wesen dieses armen Geschöpfs constituirt, und im Texte des Liedes nur halb liegt, hat der Musiker ganz ausgesprochen. Denn man kann gar wohl behaupten, daß alles Gemüthliche musikalisch sey, und sich das Leben eines Menschen, der nur im Gemüthe, und nicht im Verstande lebt, durchaus musikalisch gestalte. Es wäre also wohl möglich, den ganzen Wilhelm Meister musikalisch aufzufassen und darzustellen, denn alle großen Abschnitte würde man in ein einziges musikalisches Stück so gut einzukleiden vermögen, als das Leben der armen Mignon in jenem Liede vom Musiker dargestellt ist.

Die Musik ist immer so schöner, je vollständiger sie ist, d. h. je mehrere uud verschiedenartige Instrumente ein Ganzes ausführen; daher ist die Orgel die Majestät aller Instrumente, weil hier in einem einzig n Instrumente fast alle andern mit liegen. Sie ist daher nur zu feierlichen Musiken anwendbar, und ertönt mit Rechte nur allein zum Gesange der Gläubigen.

Es ist also zu bemerken, daß jedes Instrument seine eigenen Tonstücke hat, und daß der Musiker ganz genau wissen muß, welche Thema's er auf die Instrumente zu setzen habe. Es ist durchaus ein Mißgriff, wenn er auf einem Instrumente durch seine Geschicklichkeit oder Fertigkeit das Spiel eines andern Instrumentes erzwingen will. Wenn er eine komische Musik geben will, dann erlaubt man ihm so etwas.

Bey

Bey jeder Musik sollen alle dabey mitspielenden Instrumente in Einen Ton zusammenfließen. Man soll also die Partitur einer Musik so einrichten, daß ein solches Instrument nicht die Hauptrolle spielt, das sich eigentlich nur unter den andern verlieren sollte. Es sollten also z. B. keine Concerte für das Pianoforte gesetzt werden. Dieses Instrument ist schon eine Totalität, und daher soll es für sich allein spielen, oder nur einen Gesang begleiten; mit andern Instrumenten aber vereinigt soll es bloß zur Fülle dienen, und nur den Generalbaß mitspielen. Als concertirendes Instrument paßt es also durchaus nicht, auch noch um des Grundes willen, weil es seine Töne schlägt, folglich unter Violinen und Blasinstrumenten einen unaufhörlichen Contrast gibt.

Die eigentlichen Concerte stehen in Rücksicht auf Schönheit immer unter den Opern, Oratorien und Symphonien, denn sie beschränken sich immer nur darauf, die mechanische Kunstfertigkeit des Concertirenden zu zeigen, so daß die andern Musiker nur die Sclaven dieses concertirenden Despoten sind; eine gleiche Bewandniß hat es mit den Trio's, Quartetten, Quintetten, nur daß doch alle Instrumente hier der Reihe nach sich in ihrer großen Kunstfertigkeit hören lassen.

Fünf-

Sechster Abschnitt.

Von der Mahlerey.

Wenn die Mahlerey symbolisch wird, so muß sie den Gedanken oder die Idee, deren Symbole ihre Gestalten sind, durch das Individuelle der Gestalten darzustellen wissen. Ausserdem bleibt sie bloß bey der Schönheit der Gestalten stehen.

Die Mahlerey stellt, wie alles Plastische, Gegenstände der Schönheitswelt vor. Diese können also harmonisch, oder erhaben, oder komisch schön seyn. Die harmonische Schönheit der Gestalten beruht in dem Ineinanderfluße der Gestalten, die erhabene in dem Vorspringen des Kühnen, Kräftigen und Großen, die komische endlich in der Disharmonie der Theile. Der Mahler muß also zuerst einem dieser Charaktere treu bleiben, dann kann er durch specielle Ausführung desselben noch irgend einen besondern Gedanken mit ausführen.

Die Vorzüge eines Gemähldes beruhen also auf vielerley Dingen. Zuerst ist die Farbenwahl nach dem zu betrachten, was wir von der Bedeutung der Farben angeführt haben. Dann kommt die Ausführung der Farben selbst zur Rücksicht, in wieferne nemlich Licht und Leben in ihnen liegt, und wie sie alle zu einander spielen. Hierauf kommt es auf den Gegenstand an, den sie vorstellen. Hier sieht man ganz von ihnen ab, und betrachtet bloß die Zeichnung, ob nemlich auch die schön ausgeführten Farben irgend eine Gestalt der Schönheitswelt darstellen. Zuerst wird man die Gestalt anatomisch betrachten, ob sie ganz anatomisch richtig entworfen ist, und dann, ob sie die anatomische Wahrheit zu irgend einer der drey Schönheitsarten gesteigert hat. Nach dieser Betrachtung mag man erst sehen, ob bloß eine schöne Gestalt gemeint sey, oder ob sich die schöne Gestalt in irgend einer Attitüde oder Handlung der Schönheitswelt darstellen sollte, und wie weit hier Anschaulichkeit des Symbols erreicht sey.

Es ist also nicht nöthig, daß mit irgend einem Gemählde auch ein künstlerischer Gedanke (eine That oder Begebenheit) gemeint sey; eine Winterscene eines Ostade kann in ihrer Art ein eben so vortrefliches Gemählde seyn, als eine Verklärung eines Raphaels. Es ist nur so viel nöthig, daß alles eine Ansicht der Schönheitswelt gebe, was der Künstler darstellt.

Einen

Einen großen Künstler erkennt man leicht als solchen, wenn er einen großen Reichthum individueller Gestaltung, Attitüde, Zusammensetzung, und Gruppirung aufstellt, und doch dabey diese Individualitäten im großen und kühnen Aufflu-ge austheilt. Die Mittelmäßigkeit offenbart sich überall an dem Einerley und der matten Individualität. Daher ist Domenichino in der Communion des Hieronymus so unendlich über Caraccio erhaben.

Der Vorzug der Verklärung Raphaels besteht also in dem großen Reichthum der verschiedenartigsten Gestalten, Gemüthszustände und Attitüden, die dennoch alle zu gleicher Schönheit gesteigert sind, und zu gleicher Einheit sich verhalten. Der verklärte Jesus, der Besessene, Johannes, das junge Weib, die besorgten, kummervollen Eltern, die Apostel, das Volk, alle sind mit der größten Individualität, und doch göttlich und menschlich schön dargestellt, der Reichthum ihrer verschiednen Attitüden ist der intensivste, und doch deutet alles auf die Einheit der Verklärung, und jeder Gestalt läßt sich ihr Sinn leicht ablesen.

Die Hauptgestalt dieses Gemähldes, die dem Ganzen allein Sinn und Richtung gibt, ist der verklärte Heiland; das Licht um und an ihm macht ihn zur Sonne des Ganzen. So wie der verklärte Gottmensch aus seiner Mine und Haltung und dem Schweben seiner Gestalt hervorgeht, so zeigen ihn auch als solchen die geblendeten Jünger

dicht

dicht unter ihm. Moses und Elias schweben neben ihm, aber nicht in gleicher Höhe, nicht mit gleicher Würde. So hat er also eine heilige Einfassung, die durchaus als Einfassung durchgeführt ist, und sich nicht zu seinem Nachtheile hervordrängt. Die ganze obere Gruppe ist also ganz nach den Regeln der Gruppirung durchgeführt: die Hauptperson ist durch Größe der Gestalt, durch ihre Haltung und ihr Licht als solche ausgezeichnet, um dieselbe reihen sich die Personen, die die Scene noch mehr verdeutlichen, aber sie sind durchaus niedriger gehalten, nicht mit Einförmigkeit entworfen, sie zeigen sich nur von der Seite oder halb, sie weisen durch Attitüde und Mine durchaus auf die Hauptperson hin, und schwächen den Eindruck derselben nicht, sondern stimmen zu dem Gemüthszustande derselben überein.

So wie nun oben durchaus göttliche Ruhe waltet, so hebt sich diese Ruhe noch mehr durch den Contrast der Thätigkeit, die man unter der Verklärungsscene bemerkt. Am Fuße des Berges stehen zwey Gruppen in Thätigkeit gegen einander. Die eine Gruppe bilden die Jünger des Heilandes, die andere wird von der Familie eines Besessenen gebildet. Was also oben die Hauptperson ist, der verklärte Gottessohn, das ist hier unten der von bösen Geistern Besessene, und so ergibt sich wieder das schönste Gegenstück, göttliche Ruhe oben, und durch den Dämon verzerrte Gestalt unten. Der Besessene wird von seinen Eltern gebracht, die man leicht als solche

be=

bemerkt, denn sie stehen dicht an ihm, und sind durch ihr elterlichbesorgtes Gesicht und die reifern Jahre als solche geschildert. Die bösen inwohnenden Geister haben die Gestalt und die Züge desselben auseinander gerissen; die Gestalt schwankt zwischen Jüngling und Knabe, ist nicht häßlich, nicht wüthend, nicht abgezehrt, eher voll und kräftig, uud man erkennt es ihr durchaus an, daß sie wider ihren Willen zu krampfhaften Verzerrungen gezwungen wird. Die Verzerrung ist indessen nicht bis zu ihrer äussersten Grenze getrieben, sondern sie bleibt in ihrer Mitte und gleichsam gemildert stehen, und so bietet der Besessene nichts Abscheuliches dar. Das blasse bekümmerte Gesicht der Mutter drückt ihren Antheil an den Leiden des Sohnes sehr schneidend aus, und wartet dringend auf Hülfe. Auch der Vater hat keinen andern Ausdruck, als die Darstellung des Unglücks seiner Familie, und daß es weiter nichts als dieser bedürfe, um von den göttlichen Männern Abhülfe zu erlangen. Mit ihm ist auch eine junge Weibsperson, wahrscheinlich des Besessenen Schwester gekommen; sie kniet vor den Jüngern hin, um sie auch um Beystand anzuflehen, und hat sich zu dem Ende besonders vorgedrängt. Hinter den Eltern sind noch andere Nachbaren oder Freunde mit gekommen, die, wenn gleich weniger besorgt hingestellt, doch ihren Antheil an dem Jammer nicht verleugnen, und in ihren Minen und Gebehrden durchaus Be-

stättigung des elterlichen Vortrags und gleiche Bitten ausdrücken.

Diese ankommende Gruppe findet die Jünger versammelt. Diese verstehen die Absicht der Ankommenden und richten sich mit Aufmerksamkeit und männlichem Wohlwollen gegen dieselbe. Sie zeigen aber auch an, daß sie nicht im Stande sind, zu helfen, sondern daß dieses nur ihr Meister vermöge, und darum deuten sie auf ihn hin, und ihre Gesichter haben durchaus den Ausdruck der Willfahrung, der es nur an hinlänglicher Kraft gebricht. Alle deuten ihren guten Willen an, besonders aber Johannes, der seine gute Absicht durch die auf die Brust gelegte linke Hand zeigt, und sich besonders hervordrängt. Die Stärke der Theilnahme drücken die vordersten Jünger auch noch durch die Vorbiegung ihres Körpers aus; zugleich leuchtet auf den vordersten Gesichtern, und zwar auf einigen mehr auf andern weniger, die feste Zuversicht auf die Allmacht des Meisters hervor. Die hintersten Jünger sprechen doch wenigstens über den traurigen Vorgang mit einander, da sie selbst von der Familie zu entfernt stehen.

Die Schönheit dieses herrlichen Ganzen beruht also zuvörderst in der Verkettung dieser vielerley Gestalten zu einer gleichen Einheit, denn von dem Besessenen wird man durch alle Individuen der Scene bis zum andern Extrem des Gemähldes, den verklärten Heiland, hingetrieben. Die Gruppirung ist in keiner Stelle eckigt: um den Heiland

reihen

reihen sich die Propheten und Jünger in der Runde, und unten bilden sich die Jünger und Familie auch in der Runde. Die einzelnen Parthieen sind durchaus von einander geschieden, und doch hängen sie zugleich auch zusammen, und von einer wird man nothwendig auf die andere hingetrieben, so wie an einem einzelnen schönen Menschen die Betrachtung Eines Organs zur Betrachtung des andern nothwendig forttreibt. Die Hauptpersonen sind als solche durchaus durchgeführt, und jede um dieselbe befindliche Person bezahlt wieder ihre Stelle; man bemerkt keine müssige Figuranten, nichts, das bloß zur Ausfüllung des Raums da wäre, denn obgleich Moses und Elias einen ruhigen Ausdruck an sich haben, so sind sie doch zur Geschichte erforderlich, und binden gleichsam den Heiland, daß er nicht entschwebe. Obgleich das Gemählde drey Gemüthszustände vorzüglich schildert, göttliche Ruhe oben, Kummer und Theilnahme unten, so verarbeitet doch jedes Individuum diese Zustände auf seine eigene Art, so wie jedes seine eigene organische Bildung, seine eigene Mine, seine eigene Attitüde hat. Unter den männlichen Jüngern hebt sich der jüngere Johannes besonders, so wie bey der Familie das Mädchen. Beyde erblickt man in der Fülle der Jugend, aber keins denkt bey dem andern an das Geschlecht: aber so wie die Jugend ihre Theilnahme wärmer äussert, so ist Johannes unter seinen Mitschülern der am deutlichsten Theilnehmende; so wie hingegen die Lebensfülle der Mädchen jeden Kummer leichter

nimmt und trägt, so liegt der Kummer auch leich-
ter auf dem Gesichte der Schwester als in den
Minen der Mutter.

Indem also alle so schön und doch so verschie-
denartig sich zur Einheit der Darstellung verhal-
ten, so bietet auch zugleich jede einzelne Gestalt
einen Reichthum eigener Gestaltung an, und die
Ausführung der Köpfe, Hände, Kleider, der
Stellung, des Sitzes, der Regung ist die richtig-
ste, reichhaltigste, und künstlichste, und doch ist
nichts Einzelnes durchgeführt, das nicht auch als
solches zugleich im Sinne des Ganzen entworfen
wäre.

Zur bessern Übersicht dieses Meisterwerkes fas-
sen wir das hier noch zusammen, was die Kunst-
kenner darüber gesagt haben.

Der Stoff ist aus dem dreissigsten und folgen-
den Versen des neunten Kapitels des Evangelisten
Lukas genommen. Auf dem Berge Thabor
schwebt der Heiland zwischen Moses und Elias in
einer Lichtwolke über die Erde erhoben. In dank-
barer Verehrung für dieses bestättigende Zeugniß
seiner göttlichen Sendung richtet er Arme und
Augen zum Vater hinauf. Sein Kleid ist Son-
ne, göttlich ist sein Schweben. Die beyden Pro-
pheten sind an Würde und Kunstanlage unter ihm,
und ihre Gesichter sind Profile. Petrus, Johan-
nes und Jacobus, die der Meister als lebende
Zeugen mitnahm, sind von der Erscheinung be-
täubt. Jacobus betet an, sein Gesicht zur Erde
geworfen; Johannes stürzt zurück, erschrocken
vor

vor der Klarheit, die Hand vor den geblendeten Augen; Petrus ist wie im Übergange vom Schlafe zum Wachen, unmächtig zu schauen. Der Wechsel in der Anordnung und Stellung, der Lichtauffall, die Bekleidung, alles ist hier gut ausgeführt.

Indessen bringt eine gläubige Familie zu den unten am Fuße des Tabors wartenden übrigen Jüngern ihren vom bösen Geiste geplagten Sohn. Diese voll Mitleiden und Sorgfalt betheuren hier nicht helfen zu können. Sie zeigen den Berg hinauf, wo der sich jezt aufhalte, der über Tod und Krankheit gebieten könne. Hier hält der kummervolle, mit geöfnetem Auge hülfsuchende Vater den unglücklichen Jüngling; er faßt ihn bey Arm und Brust im Anfall schrecklicher aber nicht abscheulicher Gliederzuckungen. Die beklommene Mutter kniet, auf ihn zeigend, neben ihm hin; ihr Kopf ist voll Affect. Eine im Vordergrunde knieende Anverwandte, voll Anstand und Grazie, angenehm in Form, Wendung, Kleidung und Haaraufsaß, voll Sinn im Gesichtsschnitt scheint mitgekommen zu seyn, das Wort der Bitte an die Jünger des Heilandes zu richten. Hinter dem Vater erheben sich mehrere Verwandte, Nachbarn und Volk, wie sichs aus dem Grade des Interesse, der Bewegung und Mine schliessen läßt. Einige wollen die Apostel auf die Symptome aufmerksamer machen, andere ihnen die Ursachen auslegen, andere bitten, andere sind nur Schauer; ein Paar hintere Hände heben sich gegen den Berg,

Berg, als wollten sie fragen, ob's nicht möglich oder besser sey, selbst dahinauf zu gehen. Diese ganze Gruppe der Angekommenen senkt sich vortreflich bis fast gegen die Mitte des Bildes zu.

Zur linken Seite erscheinen nun die neun, theils sitzenden, theils stehenden Apostel. Bey dem unerwarteten Vorfalle äussern sie in den abwechselndsten Bewegungen ihrer Körper Mitleid, Verlegenheit, Hülfsbegierde, Entschuldigung, Versicherung, Hofnung. Johannes antheilsvoll sich zur Sprecherinn herbeugend, will gleichsam sein Innerstes öfnen, seine Unvermögenheit zu versichern. Neben ihm erblickt man jenseits den erdsitzenden Bemitleidenden, diesseits den ehrwürdig Heraufweisenden mit der Philosophenmine, vornan den sitzenden, über dem Lesen aufschauenden Andreas mit seinem vortreflich aus dem Gemählde herausstehenden, durch Raphaels Meisterstrich besonders charakterisirten Daumen: alle mit eigenen Physiognomien, und einer individuellen Sprache der Seele, die ganz Antwort auf die verschiednen Fragen der vorigen Gruppe ist. Hart am Felsen zeigt noch ein eben dazu gekommener, den Kopf herüber streckender Jünger nur Vorwitz ohne Interesse; aus seiner kalten stumpfen Egoistenmine schließt man deutlich, daß Raphael hier den künftigen Verräther seines Meisters habe bezeichnen wollen.

In der kommenden und in der wartenden Gruppe ist überall vortrefliche Bekleidung. Der Faltenwurf folgt jeder Gliederwendung, scheint

sogar oft noch der eben vorhergegangenen nachzufolgen. In den handelnden Extremitäten, unter denen Raphaels Weisheit die unthätigen natürlich wegzuwenden oder zu verstecken wußte, wodurch er dem scheerenmäßigen Durchkreuzen und den gesuchten Contrasten so vieler Meister entging, liegt Wechsel, Bedeutung in der Bewegung, und Präcision.

Bey der Mahlerey ist also die unterliegende Zeichnung der vorzüglichere Theil, denn eine schöne Ausführung der Farbe bey schlechten Umrissen ist immer unbefriedigend und ein mangelhaftes Wesen. Wie viel aber mit bloßen Umrissen schon erreicht werden könne, lehren die bekannten Flaxmannischen Umrisse am vorzüglichsten. Sie wären wohl eines eigenen Werkes über sich werth.

Die Teufel haben durchaus das mit kalter Bosheit Thierische in ihrer Bildung, aber doch mit sehr viel Mannigfaltigkeit durchgeführt, besonders zeichnet sich hierinn das vierundzwanzigste Blatt aus. So wie bey den Teufeln das Thierische hervortritt, so tritt aus den Verdammten der Ausdruck des Schreckens und der Qual hervor, aber mit solcher Stärke ausgeführt, daß die Sinne schaudern möchten. Mitten unter diesen schönen Gräßlichkeiten erblickt man nun die beyden menschlichen Dichtergestalten, fast durchgängig als dieselben gehalten. An beyden erblickt man den Ort, wo sie sich befinden, durch Minen und Attitüden bezeichnet; auch die Einhüllung deutet auf den schauerlichen Ort hin. Dante's

Gesicht

Gesicht gibt auch ohne Unterschrift den gothischen Dichter zu erkennen. Sein großes, zurück- und tiefliegendes Auge, und die kühne Stirne zeigt den Dichter an; aber die oben weit hervorspringende, und unten spitzig hinaufgezogene Nase, die hervortretende Unterlippe, der Zug vom Kinn an über die Wangen, die Bildung des Kinns selbst so wie der besondere Zug der Augenbraunen schildern den Modernen, bey dem sich der Verstand nicht mit der Phantasie zur harmonischen Einheit verlohren hat. Diese antike Einheit hat hingegen der Kopf des Virgils, am deutlichsten da, wo er Beatrice'n gegenüber steht. Die Freundlichkeit dieses Kopfs entsteht daher, daß er groß geführt ist, daß die Nase eben hinabläuft, und daß die Augen und das untere Ende der Nase in geraden Winkeln zu der senkrechten Gesichtslinie stehen. Beatrice selbst ist wieder eine moderne Gestalt, ein kleines, niedliches Mädchen der Art, wie sie einen modernen Dichter gar leicht bis zur höchsten Schwärmerey entzücken kann.

Hiermit schließen wir, denn was von den schönen Künsten in diesem besondern Theile fehlt, ist in der Einleitung und dem allgemeinen Theile bereits abgehandelt worden. So liegt z. B. alles, was über die Plastik zu bemerken wäre, in dem vierten Abschnitte des allgemeinen Theils.

Li-po 5/6
pei-fue 18 f. 19 H.
Fa 117
Le 117/8 120

Romantiker

2. Gönnd

45 58 51 16.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wendel, Johann Andreas,

Von der Errichtung des Reichs der Schönheit eine vollständige Theorie der schönen Künste für Dichter ... und alle Künstler und Verehrer des Schönen

Nürnberg 1807

L.eleg.g. 439 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574872-6